



Volumen XV, Número 2

México, octubre de 1960

Ejemplar: \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Coordinador:

Henrique González Casanova

Secretarios de Redacción:

Carlos Valdés y José Emilio Pacheco

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

POESÍA

Las ciudades perdidas

Ernesto Cardenal

FICCIÓN

Barrio de maravillas

Rosa Chacel

ENSAYOS

Literatura hispanoamericana de posguerra

Enrique Anderson Imbert

Capitalismo y liberalismo

Francisco López Cámara

ARTES PLÁSTICAS

Del dibujo

Paul Westheim

MÚSICA

Abuso de la música

Jesús Bal y Gay

CINE

Río salvaje, La vuelta al mundo en ochenta días,

Sonatas

Emilio García Riera

TEATRO

Festival mexicano

José Luis Ibáñez

BIBLIOTECA AMERICANA

José Martí

Ernesto Mejía Sánchez

LIBROS

*Carlos Valdés, Juan Vicente Melo,**Manuel Michel y Carlos Monsiváis*

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

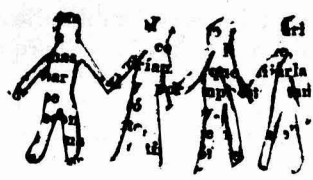
José Emilio Pacheco

DIBUJOS

Vlady

Foto de Ricardo Salazar. Exclusiva para
Universidad de México.

la feria de los días



I

Es difícil, por cierto, no desembocar en el escepticismo cuando la confusión se apesenta en un país al grado en que lo ha hecho en México; cuando las palabras mismas pierden su sentido y se convierten en meros instrumentos de diatriba o demagogia; cuando la opinión pública se halla dirigida por todopodero-



sas e intocables industrias; cuando se pretende hacer una mística de la defensa de los privilegios y del mantenimiento indefinido del *statu quo*; cuando las energías de muchos de nuestros mejores hombres se dedican —extremos vecinos y parejamente estériles— a predicar el conformismo o a fomentar el caos irresponsable.

II

Con todo, nunca ha sido más necesario conservar y estimular una serena esperanza en



el futuro. Nunca ha sido más oportuno recordar que la permanencia de una situación no depende tanto de la fatalidad como de la abdicación moral de aquellos a quienes concierne. Hay que oponer la comprensión a la ceguera; el examen objetivo y



abierto de la realidad, a las múltiples propagandas, inconscientes o deliberadas, que la nublan.

III

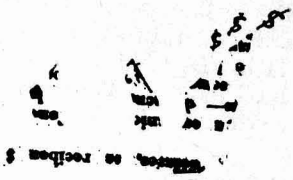
No se trata de una esperanza pasiva, refugio de perezosos y coartada de oportunistas; sino de asumir con fe y verdad, ahondándola siempre, la tarea que corresponde a nuestra nación, es decir, a todos y cada uno de nosotros. Porque México somos, precisamente, nosotros, y



en nuestro esfuerzo común y en nuestra honestidad frente a nosotros mismos reside el cimiento de un mejor porvenir nacional.

IV

Tampoco se trata de una esperanza alocada, tempestuosa, arbitraria. Tengamos presente que la demagogia no se combate con la demagogia; que la verborrea irracional no se corrige con



otra verborrea de signo contrario, igualmente carente de razones. Los problemas de México son muchos y muy complejos; y si nada se gana con desentenderse de ellos ni, menos aún, con ocultarlos bajo una capa de retórica optimista, tampoco aprovecha a su resolución el puro alarde caótico, sin meta, sin cauce, sin bases reales.



V

La esperanza que el momento actual solicita ha de fincarse en una acción positiva, a su vez fruto de la reflexión madura y vigilada por una conciencia clara y generosa de nuestras responsabilidades. Sólo así podremos aspirar al rescate de México fuera del ambiente malsano, del estancamiento civil que por ahora lo envenenan.

—J. G. T.



LITERATURA HISPANOAMERICANA DE

POSGUERRA*

Por Enrique ANDERSON IMBERT

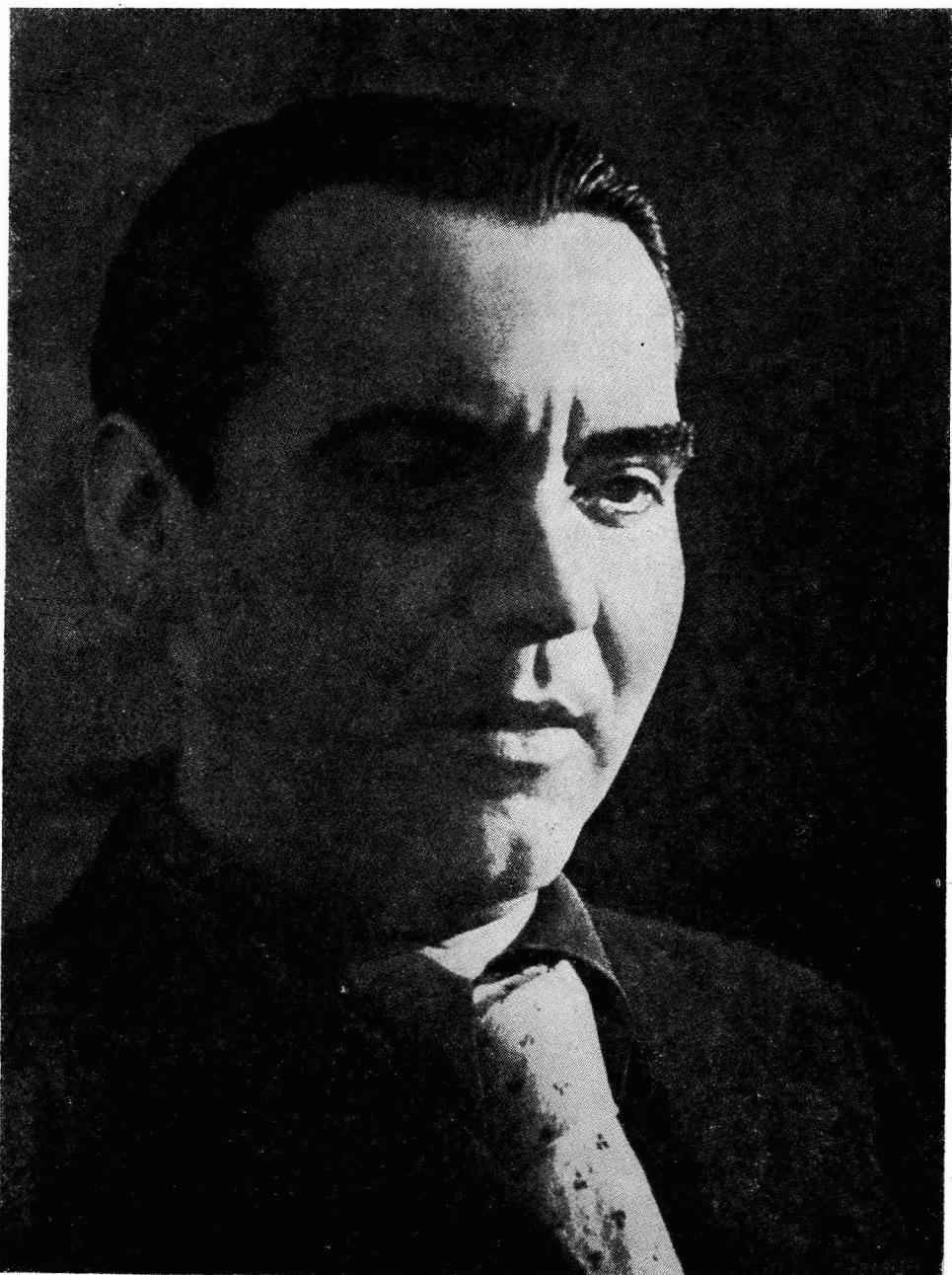
UNO DE LOS temas, aquí, es la disolución de la llamada "literatura de posguerra", la literatura que después de 1918 se llamaba a sí misma de vanguardia. En el capítulo anterior ya reseñamos la teoría, la historia y el programa de esa literatura. Pero, como dijimos, los escritores más escandalosos se apaciguaron después de sus primeros libros y poco a poco se hicieron más serios en la ambición de expresar su verdadera originalidad.

No digamos la crítica, pero aun la crónica de esta actividad literaria es difícil de hacer no sólo por su falta de seriedad, por su alocado desorden, por el corto tiempo que duró, sino porque había otras tendencias y todas se mezclaban. Ultraístas hasta la muerte, renegados del ultraísmo, enemigos del ultraísmo. Pero no se crea que el ultraísmo da la clave de estos años. Hubo excelentes poetas que crecieron como si el ultraísmo no existiera. Los prosistas complican aún más el panorama porque en cuentos y novelas se dan estilos con lindos afeites, estilos a la pata la llana y —como máxima novedad— estilos "feístas", es decir, de deliberada poetización de lo feo, asombrosos cuajos de metáforas esperpénticas, tránsito de lo calológico a lo cacológico. Los escritores vivieron, de 1925 a 1940, como si formaran parte de opuestos grupos. Nadie insistirá hoy en la razón de ser de esos grupos. Como ejemplo de cómo esos grupos se disolvieron, de cómo los escritores cambiaron de signo bastaría recordar, en México, las dos calles de los "estridentistas" y de los "contemporáneos"; y en Argentina las dos calles, Florida (con su revista *Martin Fierro*) y Boedo (con su revista *Los Pensadores*, después llamada *Claridad*).

Lo que decimos de la Argentina y de México podríamos extenderlo a los países intermediarios: en todas partes hervía la literatura a borbotones. Sería vano trazar el perfil, la duración de cada borbotón. Interesantes desde el punto de vista de las historias nacionales, esas actividades son insignificantes desde el punto de vista de una historia como ésta, que mira a toda la América española y sólo puede detenerse en las figuras mayores. A la vanguardia de posguerra ya la hemos caracterizado en el capítulo anterior, al referirnos al "escándalo". Por equidad, caractericemos ahora a los escritores cuyas obras empezaron a aparecer después de 1930. Los inmediatamente anteriores se habían jactado de una "nueva sensibilidad"; éstos se jactaron de una "novísima". ¿Qué era esa sensibilidad? Nadie pudo diferenciarla, mucho menos definirla. Pero ya entonces Ortega y Gasset había impuesto su idea de "la sensibilidad vital de cada generación" y los nacidos alrededor de 1910 decidieron a toda costa pertenecer a una generación. ¿Generación del Centenario de la Independencia? ¿Generación de la visita del cometa Halley? El acontecimiento, histórico o sideral, era lo de menos. Lo que importaba era ser genera-

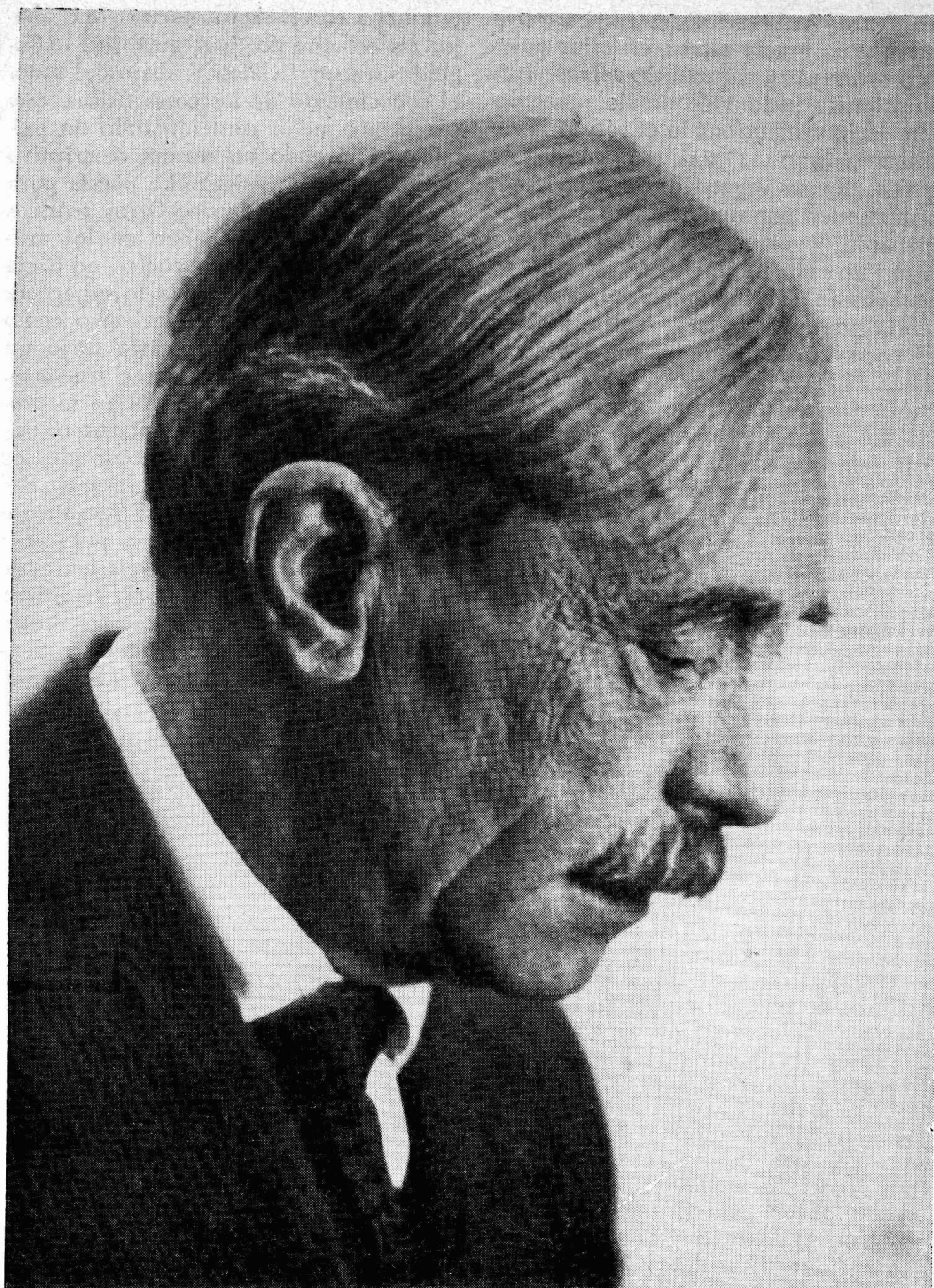
ción, novísima generación. Y el prurito fue tal que desde entonces no se ha cesado de inventar generaciones: del 40, del 45, del 50, del 55. Más generaciones de las que humanamente pueden caber en lapso tan corto. Los muchachos que aparecen en la década de 1930 no traían los consabidos "anti" con que toda generación suele presentarse a la palestra. No fueron antimodernistas porque Rubén Darío era ya un tema bibliográfico, muerto y enterrado en los programas de literatura de los colegios secundarios. El modernismo era un presente en las clases, es decir, un pasado clásico. Tampoco fueron antivanguardistas porque no tomaban en serio la orgía de "ismos" de posguerra. Esa literatura se había negado a sí misma: no era posible negarla más. Los ultraístas más serios estaban prometiendo enmendar sus primeras bromas con una obra firmemente

construida: los muchachos que empezaron a publicar desde 1930 no podían estar contra esas promesas. Sea, pues, porque el pasado se hubiera hecho inexpugnablemente clásico o porque se hubiera desinteresado solo hasta no ofrecer resistencias o porque hubiera pedido una moratoria, lo cierto es que en 1930 había que lanzarse a la literatura sin el trampolín de los "anti". A lo más se estaba contra los de la generación posmodernista, en parte porque se los veía al frente, sentados en las cátedras de literatura de los colegios y universidades. Tal vez porque los nacidos alrededor de 1910 se aparecen allá por el año 1930 sin hacer ruido, sin declarar la guerra a nadie, no fueron notados. Sin embargo, su obra silenciosa, lenta, segura, sería, sin las cursilerías del modernismo y sin las puerilidades de los ultraístas, podría ser visible si se la mirara. Tenían la sensación de que los otros, los "anteriores", habían pasado las escobas y limpiado la casa. Buenos sirvientes. Se les agradecía. Pero no iban a empuñar las mismas escobas. ¡Para qué! Limpia la casa había que ponerse a estudiar y a producir. Desgraciadamente, estudiaron más de lo que pro-



* Capítulo del libro *Historia de la literatura hispanoamericana*, que publicará próximamente el Fondo de Cultura Económica.

dujeron. Había mucho que estudiar. El fingido desprecio a la cultura de los niños terribles de la "pre" y de la "post" guerra ya no convencía a nadie. Nuevas disciplinas filológicas, nuevas teorías literarias, nuevas filosofías, nuevas literaturas. Todo les interesaba. Nunca hubo en nuestra América un grupo tan bien informado sobre tan vastas actividades culturales como éste que apareció después de 1930. Y cuanto más estudiaban, menos escribían. No fue muy injusto, pues, que no se les considerara como un grupo productivo de literatura. Por otra parte, los escritores de 1930, al hacerse maduros, prefirieron acercarse a los más jóvenes; sólo que estos, alrededor de 1940, se apretaron en generación propia, desatenta al pasado inmediato, atenta, en cambio, al pasado mediato, al de los ex ultraístas. Se tendió un puente entre el irracionalismo de la posguerra de 1914 y el irracionalismo de la posguerra de 1939; y los hombres de 1930 quedaron debajo. Ellos no eran irracionalistas. Y cuando lo eran no les placía el grito desarticulado, sino que querían comprender las razones de la vida. Estaban más cerca de Ortega y Gasset que de Unamuno, más cerca de los constructores de literatura que de los destructores, más cerca de la originalidad que de la novedad. No olvidar, si queremos explicar por qué a este grupo no se lo distinguió claramente, que de 1930 en adelante los tiempos no estaban para literatura. Los escritores que habían brotado después de la primera Guerra Mundial imitaron las muecas desilusionadas de los europeos, pero lo cierto es que no se sentían desilusionados. Fingían ser una generación sacrificada, pero nada catastrófico les amenazaba. Desde 1930, en cambio, el cielo se fue cargando con nubes de tormenta. El primer signo fue la crisis económica que convulsionó al mundo entero. Y concomitante, la crisis del liberalismo. En Argentina, pongamos por caso, la revolución militar de ese año dio fuerzas al nacionalismo antidemocrático. La Acción Católica, estimulada por el Congreso Eucarístico de 1933, adoptó fórmulas del fascismo italiano. Los éxitos crecientes de Hitler, desde 1934, ponían los pelos de punta. La guerra civil en España y el fracaso de la República probaron que la causa de la libertad en el mundo estaba perdida y que comenzaba una nueva época de violencia, tiranía y estupidez. Luego, la guerra en 1939. No hubo vida literaria. Las gentes no leían libros sino que buscaban las terribles noticias de los periódicos. En 1943 otra revolución militar puso a las derechas en el poder: intentos teocráticos primero, demagógicos después, en todo caso triunfó el fascismo y terminó la libertad intelectual. Esta serie de golpes —en toda nuestra América, no sólo en Argentina— hizo difícil la creación literaria; una vez creada, la literatura tampoco conseguía hacerse oír. Tal era el estrépito del mundo. Hagamos que todos los nacidos alrededor de 1910 se prendan de las manos y formen una línea: ¿no parece una línea divisoria? Y aunque no señalara una división de etapas estéticas por lo menos señala esta división: de aquí en adelante todo lo que digamos ya no es historia. En realidad, aquí deberíamos dar por terminado nuestro cuadro histórico de la li-



Paul Valéry 1871-1945

teratura hispanoamericana. Con esta salvedad, de que nuestra historia literaria ha terminado y lo que sigue es sólo una reunión de amigos —con exclusiones e inclusiones que no siempre tienen valor crítico—, prosigamos en la crónica de los últimos años. No vamos a describir abstractamente a ningún "ismo", sino como fuerza concreta en cada poeta individual. Que el lector de esta historia haga su propia síntesis. Por otra parte, no sería honrado simplificar, nada más que por comodidad, el torbellino literario de esta década. Sólo seguiremos una línea muy tenue (tan tenue que a veces se nos pierde): la de los escritores que escriben principalmente en verso y la de los que escriben principalmente en prosa, escalonados en el mapa, de México a Argentina. A los prosadores los repartiremos en los tres géneros preferidos: narrativo, teatral y ensayístico. Dentro del género narrativo, seguiremos la línea que va del antirrealismo al realismo. Ya se verá que ni siquiera este simple esquema podremos trazar con firmeza.

PRINCIPALMENTE VERSO

El historiador que quiere configurar la poesía de estos años se ve ante la ingrata tarea de tener que formar un rom-

pecabezas con piezas sueltas que vienen de distintos juegos. Todavía están activos algunos de los poetas modernistas y posmodernistas. Unos siguen su invariable camino; otros quieren pasarse a las filas de la vanguardia. No siempre son viejos: también los hay jóvenes. Lo mismo ocurre con los vanguardistas. Los hay consecuentes hasta la muerte y los hay que abandonan el ultraísmo sea para retornar a modos tradicionales y clásicos, sea para adelantarse hacia los nuevos movimientos neorrománticos y existencialistas. Y, al final de este período, alrededor de 1930, cuando sólo quedan en el aire unos pocos ecos del ultraísmo, hay jóvenes, nacidos alrededor de 1910, que se ponen a hablar de sí mismos y de sus circunstancias nacionales con una voz sentimental, grave, sólo que en el lenguaje de la poesía pura o del superrealismo. Que estas piezas de rompecabezas vienen de distintos juegos se puede comprobar si se observa bien el uso de las metáforas. En los poetas modernistas las metáforas son como palomas enjauladas en alegorías, en apólogos, en figuras bellas y claras. Los poetas ultraístas sueltan las palomas metafóricas para cazarlas a escopetazos, y nos quedamos sin saber cuál era el sentido final de su vuelo. Los poetas neorro-

mánticos y existencialistas empezaron a ver que la gracia estaba en criar palomas mensajeras, capaces de volver vivas al palomar íntimo de donde procedieron. Hemos mencionado el rótulo "neorromanticismo". Quizá este rótulo no quede, por su vaguedad. Pero podemos comprender por qué algunos poetas se llamaron "neorrománticos". El romanticismo no cesó nunca: se transformó en simbolismo, en superrealismo, en existencialismo. El intento de transfigurar en poesía un estado de ánimo (evidente desde 1930) fue común a España y los países hispanoamericanos. La coincidencia del acontecimiento de la República Española con este interés por las literaturas hispánicas de tono popular y efusivo no fue casual. El español García Lorca y el chileno Pablo Neruda serán los poetas de mayor influencia sobre los poetas que aparecen en los años treinta y tantos. Curioso es ver, en todas partes, este esfuerzo para restaurar formas clásicas de la literatura española (romances, décimas, sonetos) con las espontáneas imágenes superrealistas. Lo que hacen los nacidos en 1910 también lo están haciendo los nacidos en 1900, muchos de los cuales, ya lo dijimos, desertaron de los batallones del ultraísmo y aceptaron el rigor de la estrofa y aun de la rima. Algunas palabras, antes de pasar revista a los aportes líricos de cada país, sobre la poesía pura y la poesía superrealista de estos años, las más necesitadas de aclaración pues las otras, las circunstanciales, descriptivas, civiles, folklóricas y épicas, que también se dan en estos años, son consabidas. Ya parnasianos y simbolistas habían hablado de la poesía pura, y Valéry, en 1920, disertó sobre ella con más talento que nadie. Pero Henri Bremond eligió el término "poésie pure" para exponer su teoría personal y así, entre 1925 y 1930, se libró en Francia un debate que también tuvo repercusiones en Hispanoamérica. La premisa era ésta: la razón no puede explicar la poesía. Podemos gozar un poema sin comprenderlo lógicamente. La experiencia poética es análoga a la de los místicos en religión. En este sentido, la poesía es fuente de conocimiento. Lo que permanece de un poema cuando lo despojamos de lo que no es poesía es una realidad sobrenatural, misteriosa: llamémosla "poesía pura". Con todo, es más fácil definir lo impuro que hablar de lo puro. Impuro es lo superficial; el contenido humano de un poema: pensar, sentir, querer, imaginar, enseñar, conmover, es decir, ideas, temas, elocuciones, formas, intenciones morales, descripción de lo real. Las palabras no son poéticas, pero pueden conducir un fluido misterioso de poesía pura. Un poema azuza nuestro yo profundo y adormece nuestro yo superficial: es la acción, el choque, de la corriente que pasa por el poema y nos electriza antes de que nos lleguen los elementos impuros de nuestras actividades humanas ordinarias. El poema buen conductor de poesía entrega su esencia aun antes de que el lector lo comprenda (y aun antes de que lo termine de leer). Lo que la poesía nos entrega no es mero placer ante la belleza, sino un conocimiento de lo sobrenatural. El estado místico, de unión con Dios, es el conocimiento de mayor jerarquía. Después viene el estado poético, con el cual se nos comunica una experiencia

original a través de un poema. Más abajo, los estados poéticos menores, malogrados o superficiales. Y abajo del todo, el conocimiento de las cosas físicas, que obtenemos mejor contemplando un paisaje que leyendo un poema descriptivo sobre ese mismo paisaje. La poesía pura aspira, pues, al silencio. Otros teóricos antirracionales hablaban en los mismos años de una poesía vuelta, no hacia lo sobrenatural, sino hacia lo superreal. El superrealismo vio el universo como desorden y para comunicarlo forjó un estilo tan desordenado como el universo. André Breton y sus compañeros se proponían, mediante el automatismo psíquico, un conocimiento hondo de los abismos del hombre y del cosmos. Recogieron frases asombrosas, totalmente destituidas de sentido lógico, pero poéticas por el misterio subconsciente de donde subían. No negaban la realidad: la profundizaban tratando de asir el funcionamiento espontáneo de la vida mental. De 1919 a 1925 el superrealismo fue



André Breton 1896—

un movimiento escandaloso, nihilista y polémico. A partir de 1925 el superrealismo se orientó, con cierta seriedad, hacia la filosofía y la política. Hubo convergencias con el marxismo, que atraía por sus promesas de violencia y subversión. Las dos utopías: la del comunismo económico y la del comunismo psíquico. Al comunismo, sin embargo, le interesaba más la condición social común (el hambre) que la condición humana común (la subconsciencia). Algunos superrealistas siguieron en la política de masas del comunismo; otros, más fieles a su estética individualista, rompieron con el Partido. A partir de 1930 el superrealismo florece sometándose al dominio de formas literarias. Su técnica es la de una composición que deje en libertad la asociación de palabras. No hay que preocuparse por la lengua en sí. Después que se baje a los subterráneos de la conciencia la lengua vendrá de todos modos, y como convenga. La sintaxis gramatical es un estorbo a la libre afirmación de las cosas maravillosamente aprehendidas en su desconexión. Las palabras del superrealismo corrigen, pues, la falsa estructura lógica de la realidad. Junto con el descoyuntamiento de la gramática se descoyunta también la musicalidad y, en verdad, toda forma tra-

dicional. En cambio, crecen y se multiplican imágenes a las que sólo la emoción puede asimilar. Las metáforas se independizan de las cosas reconocibles por nuestro pensamiento racional, se destierran del mundo y nos revelan una realidad interior, totalmente creada por el poeta. Estos dos ideales de poesía —la poesía pura, la poesía superrealista— mezclados con otros menos irracionales pero también difíciles, contribuyeron a crear en Hispanoamérica un arte tan hermético que ni el crítico puede comprender. Muchos poetas, por admirar demasiado ciertos automatismos superrealistas —abolición de los signos de puntuación, renunciamiento al valor semántico de la palabra, ruptura de la sintaxis, segregación de imágenes sueltas—, se adornaron en una irresponsabilidad expresiva: cada lector interpreta lo que quiere porque el poeta no ha colmado sus versos con visiones precisas de sí mismo, sino con un humo vago, difuso. Es decir, que el lector debe reaccionar ante lo invisible. Es natural que desconfíe. Todos recordamos el cuento de aquellos ladrones que dijeron que habían tejido con oro una tela que sólo los bien nacidos verían. No nos atrevemos a decir "no vemos nada", no sea que nos tomen por incapaces. Pero tampoco estamos seguros de que haya quienes de veras vean esa invisible belleza. Durante la generación ultraísta hubo engaño. Se mofaron del lector. Hoy el lector está sobreaviso. Con todo, hay lectores que sincera y confiadamente gustan de lo invisible. ¿Qué es lo que ven? Los definidores de la "poesía pura" nos han dado siempre tautologías: poesía es lo que queda cuando la depuramos de sus impurezas... Pues bien: en la poesía hermética de estos años a veces, en los mejores casos, no vemos impurezas: y este no ver lo que no es poesía nos sobrecoge como si estuviéramos viendo la poesía misma. El lector siente una emoción parecida a la de la fe. Fe en una realidad poética absoluta pero invisible. Hay que adivinarla, hay que aprehenderla por la vía purgativa, la iluminativa y la unitiva de ascetas y místicos. El lector admira, así, una poesía críptica. Algunas imágenes hermosas, algunos adjetivos sabiamente inesperados, algunas alusiones que, por afinidad, cazamos al vuelo, nos prueban que, detrás del poema, hay un poeta que merece nuestro respeto. Y nos basta, aunque sólo intermitentemente podamos disfrutar de lo que nos dice. Además, admiramos la valentía de ese poeta que juega su poesía a una sola carta. Después de todo ese poeta, de tan hermético, está arriesgando el sentido de lo que escribe. Sin timidez, sin pensar en las consecuencias, sin conciliaciones con la razón, ciego y delirante, marcha hacia el suicidio. Y así, muchos de los poetas acaso no dejen en la historia sino el testimonio de la admiración que sintieron por ellos sus contemporáneos. La tarea más ingrata de un crítico literario es tener que encarárse con esta poesía de los últimos años. Son demasiados poetas, y muy pocos de ellos han logrado una expresión cabal. Nos falta perspectiva para distinguir los valores que pueden quedar. A veces el crítico se pone impaciente y tiende a disminuir la significación de esta poesía, menos vital, al parecer, que los otros géneros literarios.

CAPITALISMO Y LIBERALISMO

Por Francisco LÓPEZ CÁMARA

QUIEN SE preocupe por conocer y comprender el desarrollo del liberalismo no debe olvidar cuál ha sido el itinerario del capitalismo y cuáles han sido las etapas traslapadas de aquella sociedad burguesa. Es un error creer que el liberalismo ha sido siempre una ideología homogénea, ascendente en línea recta; como también es equivocado pensar que el capitalismo ha seguido continuamente una misma línea de desarrollo. Pues la estructura misma de la sociedad burguesa ha tenido que irse modificando, tanto en sus instituciones políticas como en su vocación espiritual, en la medida en que el carácter y los intereses del capitalismo han seguido caminos diferentes y aún contradictorios. Lo propio ocurrió con el liberalismo: su contenido teórico y su mundo de valores políticos y morales tuvieron que irse alternando de acuerdo con el perfil de la sociedad burguesa y la naturaleza del capitalismo prevaleciente.

No deja, entonces, de ser útil recordar brevemente el desenvolvimiento histórico de esta fuerza social en ascenso; ello nos proporcionará las bases para encuadrar debidamente el significado preciso del liberalismo y su mayor o menor correspondencia teórica con el mundo capitalista que le ha servido de trasfondo social. Resultará igualmente provechoso para poder delimitar el grado en que el liberalismo ha entrado en contradicción inconciliable con las bases del capitalismo contemporáneo, el cual, sin embargo, había sido hasta hoy su fundamento y su inspiración. La gran paradoja estriba en que el liberalismo había sido hasta hace relativamente poco tiempo una de las expresiones espirituales más homogéneas y coherentes de toda la historia del pensamiento político. Su contenido ideológico, sus modalidades, sus dimensiones históricas fueron siempre una expresión clara y acabada de la manera como en ciertas épocas debían manifestarse los intereses materiales de la clase social a que respondía. ¿A qué se debe, entonces, que ese mismo liberalismo no sólo no parece corresponder ya a las inquietudes del capitalismo contemporáneo, sino que incluso haya acabado por convertirse en una ideología ajena y contrapuesta a ese mismo capitalismo?

El liberalismo, en tanto ideología política, nace con la burguesía. La manera como esta nueva clase social entró en contradicción con las estructuras medievales y trató de superarlas dio al liberalismo una fisonomía y una formulación teórica muy particulares. En esta primera etapa del capitalismo, que los historiadores de la economía llaman "comercial", las exigencias históricas de la burguesía tuvieron que orientarse hacia la realización de distintas operaciones:

1) Desarrollo de la producción de mercancías y del sistema de distribución comercial.

2) Liberación de las limitaciones medievales mediante su desarrollo y su organización como grupo social independiente.

3) Superación del localismo político característico del sistema feudal.

4) En fin, formulación de un repertorio de principios filosóficos, políticos, económicos, religiosos y morales que contradijesen a la vieja mentalidad medieval y diesen coherencia y sentido a su presencia como clase social autónoma.

Para llevar a cabo esas cuatro tareas históricas, el capitalismo tuvo que desbaratar los fundamentos de la estructura social tradicional. Lo cual implicaba, desde luego, una completa revolución en todos los dominios. Desde el punto de vista económico, esta revolución significaba la transformación progresiva de los modos y las técnicas de producción —desarrollo de la manufactura— y el impulso al comercio, dos formas correlativas y reversibles del nuevo proceso social. De lo cual se derivaba: liberación, concentración y superación de las comunas artesanales; acumulación de capital comercial independiente (distinto al terrateniente o eclesiástico) y su estrecha vinculación al proceso manufacturero; desenajenación de fuerzas productivas alienadas hasta entonces a la estructura feudo-terrateniente. Este mecanismo aparejó, socialmente, la ruptura del monopolio social existente, desequilibrando las bases de la sociedad tradicional. Desde el punto de vista político, la emancipación de la burguesía se vertebró dentro del apoyo al absolutismo monárquico, contra el localismo de la nobleza terrateniente, auspiciando así la formación y el fortalecimiento de los grandes estados nacionales, base, por otra parte, del desarrollo del comercio internacional. La transcripción ideológica de toda esta etapa revolucionaria cristalizó en la construcción de un sistema mental, filosófico y programático, que hoy conocemos genéricamente como *liberalismo*.

Lo primero que hizo el liberalismo, en este primer "movimiento" capitalista, fue socavar las bases religiosas de la sociedad feudal. La Reforma religiosa tenía la ventaja no solamente de alterar los fundamentos teológicos del sistema imperante, sino, sobre todo, sirvió para expropiar, en favor de la monarquía nacional —y de allí también en beneficio de la burguesía, su aliada— las enormes riquezas enajenadas por la iglesia católica. En la esfera filosófica, el liberalismo substituyó la concepción sobrenatural del hombre y la sociedad, por una visión naturalista y científica.

En lo económico, el liberalismo asumió la forma de una política económica fundada en la idea del comercio como fuente de riqueza, que venía a fortalecer al nuevo Estado nacional tanto frente al localismo feudal interior, como frente a los otros estados nacionales. Esta doctrina y esta política económica constituyeron la base del *Mercantilismo*. Políticamente, ese mismo liberalismo desarrolló la teoría del Estado nacional absoluto —dirigida especialmente contra la Iglesia y el régimen feudal— en sus diversas formas contractualistas o no contractualistas. El *Individualismo*, aunque

erigido en principio central de la filosofía liberal, asume en esta etapa una significación principalmente moral, supeditado, sin embargo, a los fines superiores del estado nacional absoluto.

Es fácil advertir la perfecta correspondencia entre el liberalismo y los intereses históricos de la burguesía; en todos los terrenos, el liberalismo no hace sino expresar ideológicamente la orientación económica, social, política y filosófica del capitalismo en su etapa comercial.

Sin embargo, el acontecimiento que cambió radicalmente el carácter y el papel histórico de la burguesía, dentro de la sociedad moderna, fue la Revolución Industrial. La concentración de capital comercial y el incremento a la manufactura —ocasionados fundamentalmente por la ampliación del mercado nacional e internacional— dieron un viraje casi inesperado y de dimensiones universales, como se habría de ver muy pronto, al apoyarse en los adelantos de la técnica para acelerar la producción en serie de mercancías. Es esto lo que se ha llamado precisamente la *Revolución Industrial*.

La Revolución Industrial señala el momento de liberación definitiva de la burguesía dentro de la sociedad moderna. Es la etapa en la que se consolida el poder económico de la nueva clase social, permitiéndole escalar los primeros puestos de la sociedad, dominar el aparato estatal y rehacer desde allí, de acuerdo con sus intereses y principios, a toda la estructura social. Señala también una modificación profunda operada en el cuerpo de la burguesía: su espina dorsal empieza a depender cada vez más de la industria, de la cual deriva como nunca el progreso del comercio, tanto nacional como internacional. Es la época del *capitalismo industrial*, cuya modalidad fundamental es la competencia.

La aparición del capitalismo de competencia nutre al liberalismo con una nueva filosofía, una nueva teoría social, una nueva teoría económica, una nueva concepción política y hasta con una distinta moral. En la época de la concurrencia capitalista, la metafísica laica y absolutista de los siglos precedentes deja el paso a la nueva filosofía naturalista, científica y tecnológica que ha servido de base a la Revolución Industrial.

Se considera que tanto la naturaleza como la sociedad están fundadas en *Leyes naturales* y que corresponde a la ciencia descubrirlas y señalar sus fundamentos. La ciencia no es válida solamente para el estudio de la naturaleza, sino también es indispensable para la comprensión de la sociedad. Lo que cuenta es el individuo y sus obras —su trabajo. La sociedad civil no es otra cosa que un mero agregado de individuos, cuyas relaciones independientes están regidas por una especie de "armonía preestablecida".

Desde el punto de vista político, el Estado pierde sus atribuciones absolutistas de la época anterior. Su intervención debe reducirse a la organización de la defensa nacional, a la administración de justicia y a la realización de obras públicas. Su gestión es, pues, meramente administrativa y, en el aspecto económico, puede en todo caso operar como una especie de árbitro en el sistema de la libre empresa. De aquí se infieren

los fundamentos ideológicos que van a dominar toda la teoría económica del capitalismo de competencia. Concebida la sociedad como un agregado de átomos individuales, se la imaginan también como una especie de mercado libre en el que los hombres intercambian sus productos de acuerdo con el principio del máximo provecho personal. La concurrencia no estará ya regida por el Estado —desde el momento en que éste ha abandonado sus pretensiones absolutistas—, sino por aquel “orden natural” de que hablaba Adam Smith. El libre cambio es concebido entonces como la base de todo régimen económico verdaderamente productivo.

En esta época, sin embargo, el liberalismo económico, manifestado en la política de la libre concurrencia y del libre cambio, debe alternar con políticas económicas proteccionistas que, en países menos desarrollados, tienden a proteger el desarrollo de su propia industria (Estados Unidos y Alemania), sobre todo. Señalo esto porque es importante tener presente el carácter del proteccionismo en esta etapa del capitalismo, en la que son utilizadas las barreras aduanales exclusivamente como formas de defensa económica y no, como en un período posterior del capitalismo, al servicio de una política agresiva y expansionista. Es obvio, por lo demás, que el liberalismo en todas sus formas se va convirtiendo poco a poco en la teoría y la práctica de todo el capitalismo mundial; me refiero, naturalmente, al capitalismo industrial de competencia.

Hay un fenómeno histórico en el proceso de desarrollo del capitalismo que habría de modificar no sólo la estructura de la sociedad burguesa, sino también el carácter y el papel histórico del liberalismo clásico. (Por “clásico” entiendo el liberalismo de la época de la competencia, librecambista, antiabsolutista, demócrata formal, etc.)

El sistema “abierto” del capitalismo de competencia, por su propio mecanismo de crecimiento y expansión, no podía subsistir por mucho tiempo. Muy pronto habría de observarse su desdoblamiento histórico en una nueva forma de producción capitalista, cuyas consecuencias serían igualmente profundas en todos los terrenos. Esta nueva forma del capitalismo industrial iba a cambiar el cuadro entero del sistema y, con él, la teoría y el programa concreto de la nueva burguesía. Consiste, fundamentalmente, en la aparición del *capitalismo de monopolio*. Paul Sweezy, cuya famosa obra *Teoría del desarrollo capitalista* ha sido de medular importancia para este trabajo, señala que el monopolio aparece cuando, dentro del capitalismo de competencia, empieza a manifestarse de un modo patente “un alza en el volumen medio de la unidad productiva”. Esta elevación en la capacidad productiva de los medios de producción deriva, como lo indicó Marx, de tres factores fundamentales: en primer término, del proceso de *concentración* del capital (vinculado estrechamente al fenómeno de acumulación de capital); después, del proceso de *centralización* del capital; y, finalmente, por la *aparición del sistema de crédito*.¹

El proceso de concentración del capital surge cuando los capitalistas individuales aumentan o “acumulan” su

capital, de manera que se hace entonces posible un acrecentamiento en la escala de producción. “Todo capital individual —escribe Marx— es una *concentración*, mayor o menor, de *medios de producción*, con el mando consiguiente sobre un ejército más o menos grande de obreros. Toda acumulación sirve de medio de nueva acumulación. Al *aumentar la masa* de la riqueza que funciona como capital, aumenta su *concentración* en manos de los capitalistas individuales, y, por tanto, la *base* para la producción en gran escala y para los métodos específicamente capitalistas de producción.”² Este fenómeno es, sin embargo, contradictorio, pues si de una parte la acumulación permite, mediante la *concentración*, una tendencia hacia la disminución de la competencia,³ también favorece la multiplicación de los capitalistas, operando entonces “*como resorte de repulsión de muchos capitales entre sí*”.⁴

Sin embargo, este último fenómeno se ve contrarrestado por la aparición del segundo factor favorable al surgimiento del monopolio: la *centralización del capital*. “Se trata de la *concentración de los capitales ya existentes*, de la acumulación de su autonomía individual, de la expropiación de unos capitalistas por otros, de la aglutinación de muchos capitales pequeños para formar unos cuantos capitales grandes... El capital adquiere, aquí, en una mano, grandes proporciones porque allí se desperdiga en muchas manos. Se trata de una *verdadera centralización*, que no debe confundirse con la acumulación y la concentración”. El proceso de centralización del capital entraña, pues, la unión o combinación de los capitales existentes. Este fenómeno aparece como una derivación del desarrollo de la producción en gran escala, el cual, a su vez, depende de las necesidades creadas por la misma competencia. La libre competencia es, por tanto, un factor determinante de la *centralización*.

Este proceso se observa aún más claramente al desarrollarse la concurrencia y el crédito, “las dos palancas más poderosas de centralización de capitales”, lo cual nos lleva al tercer gran factor generativo del monopolio. La aparición del sistema de crédito y, en general, de todos los mecanismos de financiamiento, que al principio actuaron como armas de lucha en el terreno de la competencia, aceleró en poco tiempo la formación de grandes corporaciones capitalistas destinadas a barrer o superar esa misma competencia. Es entonces, por sus propias contradicciones dialécticas, que el mecanismo de la concurrencia lleva implícita su paulatina cancelación. El monopolio aparece movido por la necesidad original de participar con mejores recursos en la guerra a muerte de la competencia, hasta que finalmente se va convirtiendo en una gran corporación capitalista que, por su naturaleza misma, tiende a disminuir grandemente aquella competencia inicial.

Con los monopolios y las corporaciones (sociedades anónimas, por acciones, etc.), el capitalismo se “despersonaliza”, por así decir: las empresas de producción dejan de ser propiedad particular de una sola persona pasando a serlo de muchas. Poco a poco, los antiguos capi-

talistas individuales, que hasta entonces habían participado inmediatamente en la dirección del proceso productivo, desaparecen de este proceso desde el momento en que la nueva corporación que ha aglutinado sus capitales es ahora el organismo encargado de realizar esas tareas. Sin embargo, el sistema monopolístico y corporativo no implica un aumento en el número de capitalistas, sino todo lo contrario: el aparato de la producción pasa a depender exclusivamente de unos cuantos individuos. Como dice Hilferding, “los capitalistas forman una sociedad en cuya dirección la mayoría de ellos no tiene participación alguna. El dominio real sobre el capital productivo pertenece a hombres que sólo han aportado una parte de él”.⁵

En sus primeras manifestaciones, el capitalismo de monopolio se caracteriza por los siguientes rasgos:

1) Elevación en la escala de producción y, consecuentemente, aumento en la productividad del trabajo.

2) Tendencia a la socialización y a la racionalización del proceso de la producción, dentro del cuadro general del capitalismo (capitalismo de Estado y planificación).

3) Impulso a la transformación técnica.

4) Superación progresiva de la competencia entre numerosos capitalistas, mediante la aparición de un sistema que permite a unas cuantas corporaciones el control de los mercados.

5) En fin, aparición de “una nueva aristocracia financiera, una nueva clase de parásitos en forma de proyectistas, fundadores de sociedades y directores puramente nominales: todo un sistema de especulación y de fraude con respecto a las fundaciones de sociedades y a la emisión y al tráfico de acciones”.⁶

Pero si la vieja competencia entre capitalistas individuales ha empezado a disolverse rápidamente con el surgimiento de los monopolios, no podría decirse que haya desaparecido del todo: ahora se inicia una nueva competencia, más reducida, ciertamente, pero mucho peor, por su ferocidad. La concurrencia entre monopolios produce pronto la aparición de nuevas formas monopolísticas, aún más complejas. Del capitalismo de monopolio “simple” se pasa al capitalismo de monopolio “compuesto”, que bien podríamos considerar una segunda etapa en el desarrollo del capital monopolista. Se manifiesta esta segunda etapa con la formación de combinaciones monopolísticas destinadas a dominar la competencia entre monopolios. Este fenómeno implica un elevado grado de centralización del capital y la reducción del número de empresas en un aspecto de la producción. El mecanismo es sencillo: como la competencia tiende a convertirse cada día más en una lucha a muerte, lucha que a nadie favorece, surgen las combinaciones monopolísticas bajo formas muy diversas: *pool*, *trust*, *cartel*, etc. En ocasiones, la constitución de supermonopolios no se debe tanto a un acuerdo entre las empresas, como a la derrota de una de ellas o de varias y su asimilación a la triunfadora.

Engels, que, a diferencia de Marx, alcanzó a ver todavía las primeras manifestaciones de estos supermonopolios, advertía su mecanismo de nacimiento con

particular clarividencia; "se han desarrollado, como es sabido, nuevas formas de empresas industriales que representan la segunda y la tercera potencia de las sociedades anónimas. La rapidez diariamente creciente con que hoy puede aumentarse la producción en todos los campos de la gran industria choca con la lentitud cada vez mayor de la expansión del mercado para dar salida a esta producción acrecentada... Añádase a esto la política arancelaria con que cada país industrial se protege frente a los demás y especialmente frente a Inglaterra, estimulando además artificialmente la capacidad de producción interior. Consecuencia de ello son la superproducción general crónica, los precios bajos, la tendencia de las ganancias a disminuir e incluso a desaparecer; en una palabra, la tan cacareada libertad de competencia ha llegado al fin de su carrera se ve obligada a proclamar por sí misma su manifiesta y escandalosa bancarrota. La proclama a través del hecho de que no hay ningún país en que los grandes industriales de una determinada rama no se asocien para formar un consorcio cuya finalidad es regular la producción".⁷

Los efectos de estas combinaciones monopolísticas son inmediatos y se manifiestan de diversas maneras: es evidente, desde luego, que estas supercorporaciones favorecen un aumento en las ganancias mediante el control monopolista de los mercados; debido a ello, se produce una limitación o anulación de la libertad de acción de las empresas asociadas y su coordinación bajo una dirección unificada; y, finalmente, como lo señalaba Engels, aumenta la tendencia a la disminución de la competencia entre monopolios.

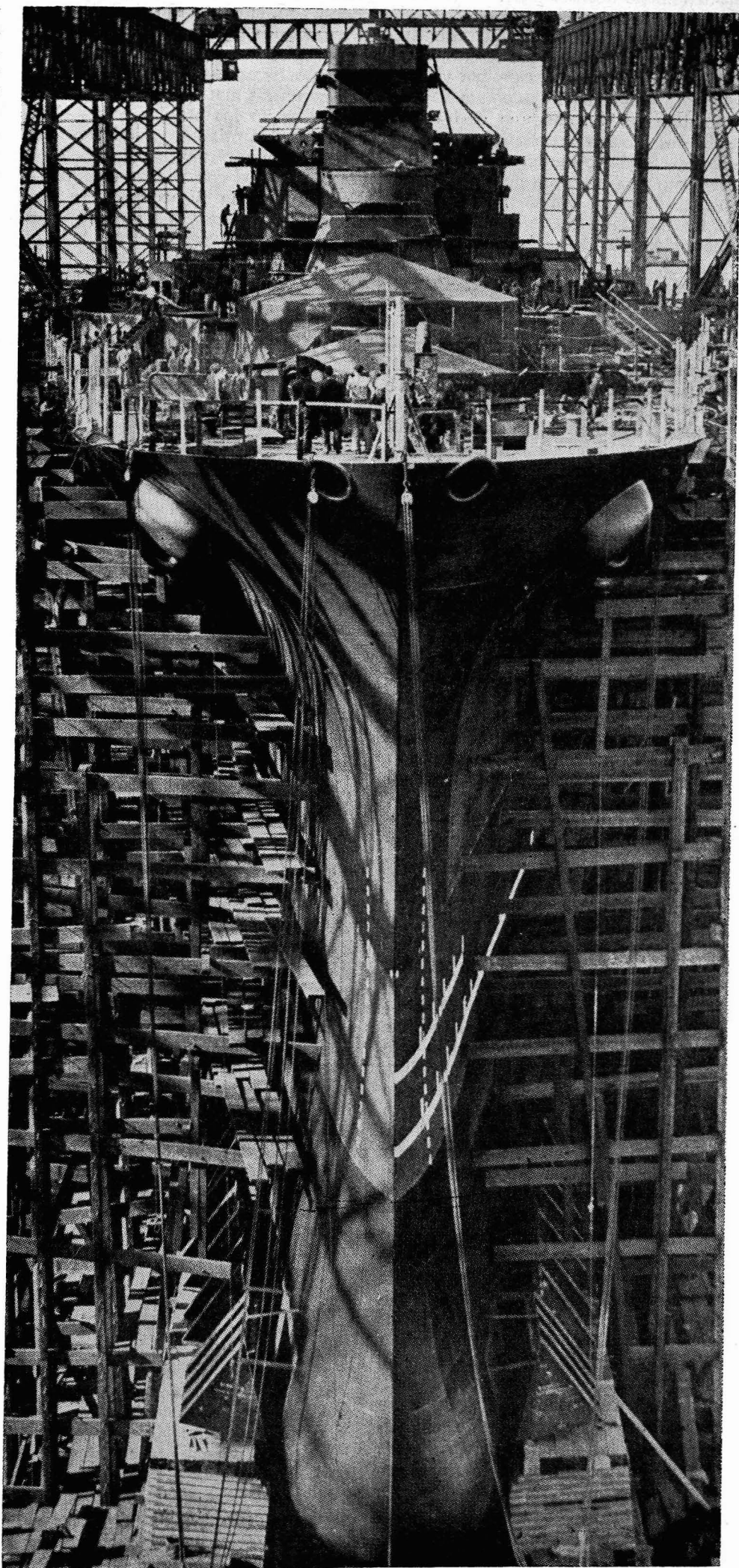
Las corporaciones de "segunda potencia" oscilan desde las formas más elásticas de asociación hasta la fusión total de las empresas, constituyendo un sistema combinatorio que se extendió a todos los países capitalistas —particularmente durante la última década del siglo XIX y la primera de éste—, y transformó cualitativamente el carácter de la producción capitalista.

A pesar de ello, los efectos más importantes del capitalismo de monopolio no son los observados en el marco de una economía nacional, sino los que se manifiestan en el contexto de la *economía mundial*, en el cual desembocan las contradicciones inherentes al sistema monopolístico del capitalismo. Es en ese tramado de las relaciones económicas internacionales que veremos aparecer, en toda su extensión, los elementos negativos del monopolio capitalista, así como sus derivaciones de toda índole, hasta llegar a estructurarse sobre la base de una nueva organización fiscal, política e ideológica.

El hecho fundamental del que debemos partir para comprender el papel del monopolio en las relaciones económicas internacionales de la época actual, es la naturaleza de estas mismas relaciones. Lo cual deriva de esta otra constatación: en el seno de la economía mundial deben coexistir y entrar en relaciones económicas nacionales de desigual desarrollo histórico o naturaleza distinta. Al lado de países capitalistas altamente industrializados, tratan de desenvolverse naciones con poca industria, algunas de

ellas en estadios francamente pre-capitalistas. Las discrepancias se agravan aún por el hecho de que tanto unos países como los otros deben alternar igualmente con naciones muy industrializadas o

en proceso claro y rápido de industrialización, pero organizadas bajo la forma socialista. Este fenómeno determina que las relaciones económicas internacionales se deban realizar en condiciones de



"El carácter de la producción capitalista"

desequilibrio y anarquía mayores que las que se observan en las relaciones dentro de una economía nacional capitalista.

A todo ello habría que agregar todavía otro fenómeno decisivo en el marco desarticulado de la economía mundial: el hecho de que en la etapa del capitalismo de monopolio —y particularmente en la época contemporánea—, por virtud del grado a que ha llegado esta forma de capitalismo y como una derivación de los dos factores mencionados, las relaciones económicas internacionales no se reducen ya a los intercambios de mercancías, sino que son complementadas con los movimientos de exportación e importación de capitales. Este tipo de relaciones, en desarrollo creciente, aumenta la extensión del capitalismo y complica aún más las relaciones económicas entre los países.

Por otra parte, las operaciones económicas internacionales en la época del capitalismo de monopolio tienden a concentrar y a centralizar aún más el capital, pues la competencia a muerte entre monopolios y supermonopolios, dentro de la economía mundial, se resuelve frecuentemente aplicando los mismos sistemas que lograron superar la competencia en el plano nacional: la formación de combinaciones monopolísticas internacionales, que asumen la forma de un cartel o consorcio entre empresas de diferentes países. Pero el último y más grave efecto del capitalismo de monopolio en la esfera internacional es la necesidad de este tipo de capital de ampliar el alcance de sus productos a la expansión del mercado protegido.

Todos esos procesos y fenómenos concomitantes conducen a la formulación de una política económica internacional —y no sólo económica, como veremos—, destinada a favorecer, incrementar, extender y proteger la expansión del capitalismo de monopolio; política que por sí sola implica la cancelación histórica de todas las estructuras tradicionales del capitalismo de competencia. Esa política y su aplicación en la práctica constituyen, en la época contemporánea, el *Imperialismo*.

“Si fuera necesario —escribe Lenin— dar una definición lo más breve posible del imperialismo, debería decirse que el imperialismo es la fase monopolista del capitalismo”.⁸ Sin embargo, como lo indica el propio Lenin, semejante definición no abarca sino lo esencial del imperialismo. Conviene, pues, recordar cuáles son los rasgos característicos del imperialismo. Sweezy, completando la definición de Lenin, los resume de la siguiente manera: 1) El imperialismo es la etapa del desarrollo de la economía mundial en la cual ciertos países avanzados dentro del capitalismo compiten en el mercado mundial de productos industriales; 2) el capital monopolista es la forma dominante del capital; 3) las contradicciones del proceso de acumulación capitalista han llegado a un grado tal que la exportación de capitales se convierte en elemento primordial de las relaciones económicas internacionales; 4) de todo ello resulta una lucha a muerte entre las organizaciones monopolísticas que puede resolverse eventualmente en la constitución de nuevas combinaciones monopolísticas internacionales;

y 5) la repartición geográfica de las zonas “no ocupadas” del mundo entre las potencias capitalistas.⁹

Para el capitalismo, la política imperialista representaba innegables ventajas, de muy diversa índole. Aseguraba, desde luego, la expansión de los productos monopolizados; permitía y protegía la extensión de los mercados, facilitando al mismo tiempo el control y el acceso exclusivo a las materias primas que fuesen escasas en los propios países imperialistas. Garantizaba, asimismo, una fuente de ganancias extra a los monopolios, con lo cual consolidaba aún más el predominio de la oligarquía financiera; se lograba aumentar la tasa de la plusvalía gracias a la exportación y a la inversión de capitales excedentarios en las regiones colonizadas. El imperialismo permitía, finalmente, un mayor control de la competencia entre monopolios mediante el dominio absoluto o casi absoluto de las transacciones con las colonias, el cual facilitaba mejores posibilidades de “planificación” en la producción, o bien, como vimos, superaba esa competencia al hacer efectiva la distribución territorial de las zonas atrasadas entre las potencias imperialistas.

Lo que nos interesa destacar, sin embargo, son las consecuencias del imperialismo en todos los órganos de la vida social, económica, política e incluso ideológica. Ya Lenin había podido observar que “el monopolio, una vez que está constituido y maneja miles de millones, penetra de un modo absolutamente inevitable en todos los aspectos de la vida social, independientemente del régimen político y de otras “particularidades”. En la esfera económica, el imperialismo representa, como ya indicamos, la superación del sistema de la libre competencia y del libre cambio, pilares del liberalismo clásico; como consecuencia de ello, aparece, cada día con mayor vigencia, la necesidad de una intervención directa del Estado en el proceso de la producción y la distribución de los productos, lo cual entierra la idea tradicional del Estado como simple regulador del orden público. El sistema de “planificación” económica, concomitante al desarrollo del capitalismo monopolista, contradice y sustituye la llamada “ley del valor”, mecanismo interno de equilibrio en el período del capitalismo de competencia. El imperialismo, en fin, se manifiesta como una política agresivamente proteccionista, que está muy lejos de significar aquel sistema defensivo de la industria nacional de la primera época del capitalismo de competencia; el proteccionismo es ahora un arma de ataque en contra de las potencias capitalistas rivales y, en esa misma medida, un instrumento dentro de la lucha imperialista.

Desde el punto de vista político, el imperialismo se manifestó, desde luego, como la expansión del poder del Estado (ahora convertido en instrumento directo en manos del capitalismo de monopolio), el cual ve fortalecidas sus atribuciones económicas, sociales y políticas, en perjuicio de las viejas formas políticas del liberalismo que trataban de garantizar y fortalecer la “iniciativa privada” frente al aparato estatal. Este estatismo centralizador hizo entrar en decadencia efectiva al régimen parlamentario y al sistema de la división de poderes, en boga durante la época del

liberalismo clásico y el capitalismo de competencia. La democracia formal y representativa no parece tener sentido en el marco histórico de una estructura económica que no permite ya el juego de intereses contrapuestos. La bancarrota de aquella democracia es más patente en la medida en que los intereses del capitalismo, localizados crecientemente en una oligarquía minoritaria de la alta finanza, se ven representados por todo el mecanismo de la administración estatal. Los conceptos de “Nación”, “Patria”, etc., restringidos cada día más a los meros intereses de la burguesía monopolística, son exaltados frente a todo “particularismo”, especialmente el de la clase obrera, cuyas demandas son acusadas de “subversivas” cuando exigen derechos que afectan aquellos intereses. A este nacionalismo agresivo corresponde una nueva forma de militarismo, destinado esta vez a servir como instrumento de lucha en la batalla capitalista mundial, y una ideología fundada en el *racismo* (dentro de sus múltiples modalidades) y orientada a tratar de justificar “científicamente” la expansión imperialista en el exterior y a desviar interiormente la atención de la lucha de clases.

En lo social, el imperialismo implica la neutralización o la desaparición de los antiguos conflictos entre las clases poseedoras (industriales y terratenientes, etc.), cuyas tensiones van desvaneciéndose a medida que la vida económica cae bajo el dominio absoluto de los monopolios; al mismo tiempo, se agudiza por otra parte la lucha de clases, principalmente entre la burguesía y el proletariado, fortaleciéndose con ello los movimientos organizados de obreros y campesinos. Algunas clases medias tradicionales declinan o desaparecen definitivamente (artesanos, pequeños comerciantes, etc.), dejando el paso a nuevos sectores intermedios, cada vez más amorfos e inestables y por ello fácilmente absorbidos —política e ideológicamente— por las oligarquías financieras. Buenos ejemplos de estas capas medias los encontramos entre los burócratas, profesionistas liberales, profesores, etc.

Si tratásemos de buscar una correlación acertada entre todos estos fenómenos y la situación del liberalismo en la época contemporánea, tendríamos que aceptar algunos hechos evidentes. En primer término, parece innegable que a pesar de los cambios operados en la estructura y el carácter del capitalismo en la etapa imperialista el liberalismo clásico sigue nutriendo la atmósfera mental y política de la actualidad. Ese mismo imperialismo capitalista que en los países no socialistas contradice y aplasta a cada momento los principios y las instituciones creadas por el viejo liberalismo, pretende, no obstante, “defender” el llamado mundo occidental —es decir, su propio mundo capitalista— apelando precisamente a los principios políticos, sociales y morales del liberalismo. Hay aquí una grave paradoja, pues es igualmente obvio que el capitalismo de monopolio, en el período del imperialismo, ha creado una estructura, un sistema, una política y una mentalidad que no corresponden ya a la vocación clásica del liberalismo. El imperialismo parece haberse convertido, en todo el orbe capitalista de nuestra época, en el enemigo jurado de las instituciones, las libertades, los derechos instituidos por el liberalismo tradicional.

Semejante paradoja nos formula las siguientes cuestiones: ¿Puede ser todavía el liberalismo la ideología por antonomasia del capitalismo en la época de los monopolios, los consorcios internacionales y el imperialismo, como lo fue en las etapas del capitalismo comercial y del capitalismo de competencia? ¿Cómo explicarnos, en todo caso, el hecho histórico de que la burguesía continúe haciendo suya una ideología que, en esencia, no traduce ya sus aspiraciones y sus intereses, su mundo de valores y su vocación como clase social, sino más bien los contradice? ¿Qué significa la supervivencia del liberalismo? ¿Qué papel desempeña en el seno de la sociedad contemporánea? ¿A qué intereses apoya? Y, en fin, ¿cuál es entonces la verdadera ideología del capitalismo imperialista?

Por todo lo que hemos podido ver en esta breve exposición, es evidente que el liberalismo, en cualquiera de sus formas clásicas, no corresponde ya a los intereses, a la ideología, a las necesidades del capitalismo contemporáneo. De hecho, el liberalismo, como ideología y programa de la burguesía, desapareció con el capitalismo de competencia, pues la naturaleza y las consecuencias del capitalismo monopolista y del imperialismo destruyeron todas las bases en que podía sustentarse históricamente. De modo que si la burguesía monopolista contemporánea continúa parapetada tras la máscara del liberalismo, ello no hace sino mostrar que el capitalismo, por primera vez en su historia, no está dispuesto a hablar con sus propias palabras ni quiere expresarse con sus verdaderas ideas; necesita mantenerse todavía dentro de una atmósfera liberal ficticia que la misma burguesía se encarga de desvirtuar a cada instante. Esto es grave: significa que la burguesía, que hasta hace poco había sido siempre coherente con su propio pensamiento, se ha vuelto hipócrita, falsa y tortuosa. Las razones de ello las veremos inmediatamente.

La historia de la época contemporánea ha probado sobradamente que el liberalismo —por lo menos en sus formas democráticas e institucionales más comunes— ha pasado a desempeñar un papel social y político muy distinto del que tuvo en el siglo anterior. Por extraño que pudiera parecerlos, hay que concluir que dicho liberalismo, construido originalmente como la concepción filosófica ideal del capitalismo, se ha vuelto un instrumento de lucha en manos de sus enemigos naturales. En todos los países capitalistas, no es ya la burguesía la que defiende realmente los principios del liberalismo, sino los movimientos populares y, sobre todo, el proletariado organizado, que ve en las instituciones democráticas de inspiración liberal, en su aplicación justa, la mejor garantía para mejorar sus condiciones materiales, limitar el poder expansivo de la burguesía y consolidar sus movimientos, sus organismos de lucha, sus logros históricos, en el marco de la lucha de clases, mientras le llega el momento de tomar el poder y liquidar el capitalismo.

Este fenómeno lo observamos sobre todo en los países coloniales o semicoloniales, en los cuales se dejan sentir con mayor rigor las presiones políticas y sociales del imperialismo, y en donde, también, la lucha de clases se confunde con la batalla anticolonialista. Es en estos países donde los programas de lu-



"Depender cada vez más de la industria"

cha de las organizaciones revolucionarias se sustentan en la defensa de las instituciones democrático-burguesas, en los principios y libertades sancionados por el liberalismo clásico, muy alejado hoy de los intereses y la mentalidad del capitalismo monopolístico. ¿Podría la burguesía imperialista defender coherentemente la aplicación exacta de las constituciones liberales que garantizan el sufragio de la mayoría, el derecho de asociación profesional y las libertades políticas representativas? La respuesta parece obvia: el capitalismo monopolista no puede defender realmente la vigencia de los principios e instituciones liberales, y ello por dos razones preponderantes. En primer lugar, porque esos principios y esas instituciones representan un sistema que está en abierta contradicción con su expansión imperialista; y, después, porque la aplicación de dichos principios y la vigencia de esas instituciones se convierte en un arma de doble filo cuando es aprovechada por el proletariado.

Ocurre, sin embargo, que la burguesía monopolista pretende defender —en el plano teórico exclusivamente— las instituciones y los principios del liberalismo. ¿Qué puede significar ello? La contestación es simple: se trata de una posición demagógica destinada a ocultar al mundo cuál es el contenido de su verdadera ideología. A esta nueva oligarquía financiera, especialmente después de la segunda Guerra Mundial, le parece inadecuado o le da vergüenza decirnos que las bases en que se asienta su pensa-

miento, sus intereses y su vocación como clase social dependen de estos elementos vertebrales, entre otros muchos de idéntica significación: expansionismo imperialista, nacionalismo agresivo, militarismo desorbitado, estatismo represivo y antidemocrático, racismo "pseudocientífico" con todos sus múltiples derivados, etc. ¿Qué país capitalista o semicapitalista no ha visto la aplicación reiterada de todos estos "principios", cualquiera que sea el ropaje de "legalidad" democrática con que se pretende justificarlos?

Y no quiere reconocerlo el capitalismo de nuestros días porque todos esos elementos constituyen la esencia misma de una ideología que ya ha costado al mundo millones de muertos. Esta ideología, en sus muy variadas formas de manifestarse, es la que corresponde puntualmente al carácter específico del capitalismo imperialista. El nombre de esa ideología lo conocemos todos: se llama *fascismo*.

¹ Paul M. Sweezy, *Teoría del desarrollo capitalista* México, 19. F.C.E.

² K. Marx, *El capital*. México-Buenos Aires, F.C.E. Trad. de Wenceslao Roces, 2a. ed., 1959. pp. 528-529.

³ P. M. Sweezy, *op. cit.*, p. 280.

⁴ K. Marx, *op. cit.*, p. 529.

⁵ R. Hilferding, *El capital financiero*, (citado por Sweezy, *op. cit.*, p. 288.)

⁶ K. Marx, *op. cit.*, t. III, p. 417.

⁷ K. Marx, *op. cit.*, t. III, p. 416 (Nota de Engels).

⁸ V. I. Lenin *El Imperialismo, fase superior del Capitalismo*. En Obras Escogidas en dos tomos, t. I, p. 1029. ed. en esp., Moscú, 1948.

⁹ P. M. Sweezy, *op. cit.*, p. 337.

LAS CIUDADES PERDIDAS

DE NOCHE las lechuzas vuelan entre las estelas,
el gato de monte maúlla en las terrazas,
el jaguar ruge en las torres
y el coyote solitario ladra en la Gran Plaza
a la luna reflejada en las lagunas
que fueron estanques en lejanos katunes.

Ahora son reales los animales
que estaban estilizados en los frescos
y los príncipes venden tinajas en los mercados.
¿Pero cómo escribir otra vez el jeroglífico,
pintar al jaguar otra vez, derrocar los tiranos?
¿Reconstruir otra vez nuestras acrópolis tropicales,
nuestras capitales rurales rodeadas de milpas?

La maleza está llena de monumentos.
Hay altares en las milpas.
En las raíces de los chilamates hay arcos con relieves.
En la selva donde parece que nunca ha entrado el hombre,
donde sólo penetran el tapir y el pizote-solo,
y el quetzal todavía vestido como un maya;
allí hay una metrópolis.

Cuando los sacerdotes subían al Templo del Jaguar
con mantos de jaguar y abanicos de colas de quetzal
y caites de cuero de venado y máscaras rituales,
subían también los gritos del Juego de Pelota,
el son de los tambores, el incienso de copal que se quemaba
en las cámaras sagradas de madera de zapote,
y el humo de las antorchas de ocote... Y debajo de Tikal
hay otra metrópolis 1 000 años más antigua.
—Donde ahora gritan los monos en los palos de zapote—

No hay nombres de militares en las estelas—

En sus templos y palacios y pirámides
y en sus calendarios y sus crónicas y sus códices
no hay un nombre de cacique ni caudillo ni emperador
ni sacerdote ni líder ni gobernante ni general ni jefe
y no consignaban en sus piedras sucesos políticos,
ni administraciones, ni dinastías,
ni familias gobernantes, ni partidos políticos.
No existe en siglos el glifo del nombre de un hombre,
y los arqueólogos aún no saben cómo se gobernaban.

La palabra "señor" era extraña en su lengua.
No amurallaban sus ciudades.
Sus ciudades eran de templos, y vivían en los campos,
entre milpas, y palmeras, y papayas.
El arco de sus templos fue una copia de sus chozas.
Las carreteras eran sólo para las procesiones.
La religión era el único lazo de unión entre ellos,
pero era una religión aceptada libremente
y que no era una opresión ni una carga para ellos.
Sus sacerdotes no tenían ningún poder temporal
y las pirámides se hicieron sin trabajos forzados.
El apogeo de su civilización no se convirtió en imperio.
Y no tuvieron colonias. No conocían la flecha.
Conocieron a Jesús como el dios del maíz
y le ofrecían sacrificios sencillos
de maíz, y pájaros, y plumas.
Nunca tuvieron guerras, ni conocieron la rueda,
pero calcularon la revolución sinódica de Venus:
anotaban todas las tardes la salida de Venus
en el horizonte, sobre una ceiba lejana,
cuando las parejas de lapas volaban a sus nidos.
No tuvieron metalurgia. Sus herramientas eran de piedra,
y tecnológicamente permanecieron en la edad de piedra.
Pero computaron fechas exactas que existieron
hace 400 millones de años.
No tuvieron ciencias aplicadas. No eran prácticos.
Su progreso fue en la religión, las artes, las matemáticas,
la astronomía. No podían pesar.
Adoraban el tiempo, ese misterioso fluir
y fluir del tiempo.
El tiempo era sagrado. Los días eran dioses.
Pasado y futuro están confundidos en sus cantos.
Contaban el pasado y el futuro con los mismos katunes,
porque creían que el tiempo se repite
como veían repetirse las rotaciones de los astros.
Y vivían con la armonía que veían en los astros.
Pero el tiempo que adoraban se paró de repente.

Hay estelas que quedaron sin labrar—
Los bloques quedaron a medio cortar en las canteras.
—Y allí están todavía—

Ahora sólo los chicleros solitarios cruzan por el Petén.
Los vampiros anidan en los frisos de estuco.
Los chanchos de monte gruñen al anochecer.
El jaguar ruge en las torres —las torres entre raíces—
Un coyote lejos, en una plaza, le ladra a la luna,
Y el avión de la Pan American vuela sobre la pirámide.
¿Pero volverán algún día los pasados katunes?

BARRIO DE MARAVILLAS

(FRAGMENTO)

Por Rosa CHACEL

Dibujos de Vlady

HACE MUCHOS años que quiero escribir mis memorias, y siempre que pienso en ello se me ocurre empezar por el relato de una tarde en que, como de costumbre bajé a ver a Elena. Sin embargo, mi memoria alcanza mucho más atrás. Aquella tarde yo tenía ya diez años y recuerdo bien cosas que pasaron cuando tenía tres. Pero no puedo cambiar de plan: siempre que pienso en escribir algo sobre mi vida lo primero que me viene a la cabeza es el recuerdo de aquella tarde. Debe ser porque, aunque mi vida no empezó entonces, en aquella tarde reflexioné por primera vez sobre ella, traté de comprenderla, me sentí morir al pensar en mi vida. De modo que empezaré por reconstruir aquella tarde y luego, si me quedan ganas de seguir, contaré lo de antes y lo de después.

Bajé, como he dicho, al tercero, para ver a Elena; tiré de la campanilla suavemente. Siempre sonaba más de lo necesario y yo me esforzaba en evitarlo, tanto que a veces sólo producía un *tin*, tan leve que me avergonzaba: demostraba demasiado mi timidez. Aquella tarde quedé tranquila porque sonó discretamente, pero pronto perdí la tranquilidad: pasó un par de minutos y nadie vino a abrir. No sé cuanto tiempo duró el silencio detrás de la puerta: me pareció un siglo, aunque probablemente no fue demasiado. Seguí quieta, escuchando, porque sabía que la casa no quedaba nunca sola. Era evidente que Elena no estaba y, por lo visto, también había salido la criada, pero no me decidía a marcharme porque, como la campanilla había sonado, era seguro que vendrían a abrir y no estaba bien que no encontrasen a nadie. Resistí la hostilidad del silencio y al fin oí por el pasillo los pasos pesados de la abuela.

—Hola, jovencita —me dijo—, ¿vienes a ver a Elena?

—Sí, doña Julia. ¿Cómo está usted? Siento haberla molestado —solté todo esto de un tirón.

—Muy bien, gracias. No es ninguna molestia, sólo que Elena no está: salió con sus amiguitas.

—Ya, ya veo. Bueno, la veré mañana. Hasta mañana, doña Julia, y usted perdone.

—No hay de qué, no hay de qué. Hasta mañana —dijo mientras yo cruzaba el descansillo y empezaba a subir, pero no cerró la puerta, y yo, notándolo, esperé lo que sabía que iba a pasar.

—Isabel —dijo, yo me volví, agarrada a la barandilla de la escalera—. ¿Tienes muchas ocupaciones esta tarde?

—No, doña Julia, no tengo nada que hacer —bajé de un salto los escalones que había subido—. ¿Quiere usted algún recado?

—No, no, es una cosa mucho más difícil, pero como tú eres una chica lista, si quieres tomarte el trabajo...

—Claro que sí, lo que usted quiera.

—Bueno, pasa.

Pasé y se llevó el gabinete. Sobre una silla baja estaba su labor, cogió una tela blanca y empezó a explicarme:

—Este pedazo de hilo es de una sábana antigua, muy buena, y para aprovecharlo pensé hacer un mantelito, con calados. Puede quedar muy mono, ¿ves?

Lo extendió sobre el piano y yo asentí. Ella dijo:

—Pero mis ojos ya no tienen veinte años y ¡sacar los hilos!... ¿Tú sabrías sacarlos?

—Sí, doña Julia, yo sé muy bien —dije.

—¿De verdad? ¿Tú sabrías sacarlos?

—Sí, doña Julia, yo sé muy bien —dije.

—¿De verdad? ¿Tú eres capaz de sacarlos por donde están marcados con esas crucecitas, sin equivocarte?

—Sí, sí, lo he hecho muchas veces.

—Entonces, si no te aburre...

Yo cogí el pedazo de tela y ya me disponía a irme con él cuando me dijo:

—Si quieres, te puedes sentar ahí, en esa sillita, junto al balcón. Todavía habrá luz un buen rato.

Me senté en seguida. Doña Julia me dio unas tijeras finísimas, me puso su cestillo al lado y me dijo:

—Ahí tienes todo lo que necesites —se fue y me dejó sola.

¡Qué bien, pensé, qué bien, pero qué bien ha salido todo! Sentía por supuesto, que no estuviese Elena, pero en vez de haber tenido que subirme a mi casa con la decepción de no encontrarla, podía estar allí esperándola, sola, en aquel gabinete. Empecé a sacar los hilos: era muy fácil, yo podía hasta corregir los errores que había en algunas marcas. Reflexionaba bien, elegía uno y cuando ya estaba segura tiraba de él despacito. Entonces ya no necesitaba mirar: mientras el hilo iba saliendo revisaba todas las cosas que había en el gabinete.

Los muebles eran muy viejos, pero bien cuidados. La tapicería de las butacas tenía colores apagados, pero encantadores. A mí me parecía que tenía el color exacto de los bosques. Sólo la banqueta del piano estaba un poco derrengada porque las discípulas de la madre de Elena se divertían girando sentadas en ella.

A los cinco minutos doña Julia entreabrió la puerta y me dijo:

—Tú no habrás merendado, seguramente.

—Pues sí señora, comí una naranja —dije.

—Ah, bueno, una naranja no es gran cosa. Creo que tendrás fuerzas para tomarte un tazoncito de café con leche.

—Muchas gracias, doña Julia, pero no se moleste —dije.

—Sabes —contestó—, estoy haciendo el café de la tía, y con hacer un poquito más.

Se fue. Tal vez el olor venía ya por el pasillo, pero me pareció que nada más decirlo el gabinete se llenaba de un aroma intenso. El café de la tía era algo muy distinto de lo que en general se llama café con leche. Decían que era un extracto de café: a mí me parecía un perfume, como casi todas las cosas de la tía. Por las tardes era el café, por las noches, cuando a veces me quedaba con Elena hasta que veía que iban a poner la mesa, notaba un olor maravilloso y

Elena me decía: "Es el caldo de la tía." Era un cubito Maggi, gran novedad entonces, que difundía un olor invernal a apio. Pero el olor del cuarto de la tía, las pocas veces que entré me pareció el olor del paraíso. Era como si una puerta separase el día de la noche: al entrar en el cuarto de la tía. Parecía que se entrase, no en un jardín sino en un ramo de flores, pero de flores de terciopelo, porque no era fresca aquel perfume, era suavidad, era una dulzura densa, envolvente. —"Es benjuí", me dijo la tía, un día que me vio mirar los frascos que tenía en una rinconera, olfateando como un perro: lo destapó y me dejó olerlo. Yo no había oído nunca aquella palabra, benjuí, ni había olido nada como aquel perfume: pensé que lo habría traído de sus viajes, pero de esto hacía tanto tiempo que no podía durar y cuando pregunté a Elena me dijo: —"No, se lo compro yo misma en la botica de aquí abajo." El caso es que la tía llenaba la casa de perfumes, que eran como su corte, como el fantasma de sus grandezas: eran, en fin de cuentas, lo único que le había quedado, además de aquellos muebles que dormían en el desván y a los que yo debo lo mejor de mi historia. Pero esto es ya retrospectivo: en aquella tarde sólo llegaban al gabinete las emanaciones del café, que me parecía un premio inmerecido, ya que mi trabajo, de por sí, era un placer.

Doña Julia me llamó desde la cocina y me dio una bandeja de laca en la que había un gran tazón de café con leche y un platito con una ensaimada. Me dijo:

—Ponte al lado el *musiquero* y lo vas tomando mientras sacas hilos. Yo lo tomaré con los otros dos viejos porque hoy nos han dejado solos.

No me atreví a preguntar si pasaba algo y luego supe que había sido pura casualidad que hubiesen tenido que salir Elena, su madre y la criada.

Puse junto al balcón el *musiquero* —hasta hace poco tiempo he creído que existía esa palabra— y por encima la bandeja. Volví a quedarme sola. El café era exquisito y el *musiquero* tenía por encima un tapetito de felpa verde orlado de madroños, debajo del tablero estaban los métodos, entre barrotes torneados, de caoba. Los madroños eran jaspeados, estaban hechos con lanas verdes, doradas, rojas, marrón y mientras tomaba el café hablaba con ellos, porque todos tenían caritas diferentes.

Cuando terminé volví a poner el *musiquero* junto al piano, no quise llevar la bandeja a la cocina para que no se levantara doña Julia si me oía y antes de volverme a sentar di una vuelta todo alrededor del gabinete, mirando los retratos. De pocos sabía quienes eran. Había señoras muy hermosas, que yo suponía artistas y sobre el piano un gran retrato al óleo del abuelo de Elena, magnífico: una preciosa cabeza de león pálido. El retrato estaba en medio de la pared, presidiendo el gabinete y debajo de él, sobre el piano la estatuita que llamaban *la Ariadna del abuelo*. ¡Qué belleza! ¡Cómo dormía aquella mujercita de alabastro, qué pesada, qué blanda era! Yo, al principio, creía que sería una primera mujer que se le hubiera muerto, porque había oído decir un día que acababan de cobrar un dinero de Ariadna, y supuse que sería la herencia, pero Elena me dijo:

—¿Crees que si fuese la estatua de otra mujer mi abuela iba a tenerla ahí puesta? No, hija, Ariadna es la protagonista de la ópera de mi abuelo.

Aquella tarde yo estaba ya más que informada porque meses antes había sido el cincuentenario del estreno y había dado una recepción por la noche, en la que una tiple había cantado "El sueño de Ariadna". Yo lo había oído muy bien desde la escalera. Por eso, mirando el retrato de aquel hombre extraordinario y al pie la mujercita blanca, dormida, comprendía perfectamente que él sólo supiese cómo era su sueño, comprendía que hubiese convertido en un aria arrebatadora los sueños de aquella mujercita y no los de doña Julia.

Pasé un rato apoyada en el piano y de pronto tuve la tentación de echar a andar el metrónomo. La puerta estaba cerrada, si doña Julia tomaba el café en el cuarto de su hermana no podía oír porque quedaba al fondo del pasillo. Toqué un poquito el péndulo y en seguida empezó el vaivén: me dio miedo. Nunca, ni de muy pequeña, tuve miedo de la soledad, los retratos, las imágenes raras que se ven en las cosas nunca me asustaron, pero en aquel momento la voz del metrónomo me pareció la voz de la muerte. Pensé; si un esqueleto hablase tendría esa voz, y no me atrevía a pararlo. Lo había oído muchas veces mientras daba la lección alguna de las discípulas y así, dentro de la música, no me había dado cuenta de que era un esqueleto, pero ahora, desnudo, me hacía el efecto de que si alargaba una mano hasta él me mordería. Pensé mil tonterías más, hasta que enrollé un periódico ilustrado que había por allí y detuve el péndulo.

Se iba la luz, si no me apresuraba no terminaría de sacar los hilos. Al recomenzar me resultó pesado y árido: eran muchos hilos los que había que sacar, pero no desistí: de todos modos aquello me daba ocasión a seguir en el gabinete hasta que llegase Elena, y pronto encontré un nuevo éxtasis con que disipar la aspereza del silencio: busqué en el cesto el acerico para coger un alfiler y había muchos de cabezas de vidrio de colores. Volví a confiar en ellos: elegí el más bueno. Todos eran bonitos, pero lo que yo buscaba era uno que me acompañase, uno del que no hubiera nada que temer y cogí uno rosa, con levisimas vetas blancas que le llegaban hasta el fondo; se transparentaba hasta el corazón de la bolita, cruzada de ráfagas muy ligeras, y con ese empecé a sacar hilos, a toda prisa.

De pronto un campanillazo. Tuve la seguridad de que no era Elena ni nadie de la casa: me asomé al vestíbulo y oí que hablaban en el descansillo. Cogí la bandeja para llevarla a la cocina; en el pasillo me encontré con doña Julia que me quitó la bandeja de las manos y me dijo:

—Sería mejor que abrieses tú porque a lo mejor es alguna visita.

Fui corriendo a abrir y eran dos señoras que yo no había visto nunca, muy serias, muy oscuras de vestidos y sombreros, aunque no iban de luto.

Entraron, decididamente, y la más alta dijo, con una voz hombruna:

—¿No hay nadie en esta casa o es que no quieren abrir a la gente?

Desde el fondo del pasillo doña Julia dijo:

—¡Ah, ah! ... ¿Quién iba a pensar? ...

Salió y hubo besos y abrazos. Yo esperé a que se sentaran y se quedasen tranquilos, entonces dije:

—Con permiso de ustedes, pasé y me dispuse a recoger la labor, pero doña Julia dijo:

—¿Lo terminaste?

—No señora, me falta un poco.

—Entonces puedes seguir. Había encendido las luces, puso una lámpara portátil encima del musiquero y añadió:

—Si no lo terminas hoy, mañana. ¿Quién te echa la vista encima?

La señora más alta me miró y dijo a doña Julia:

—Pero esta chica no es vuestra ...

—No, es una vecinita —dijo doña Julia—. Y al mismo tiempo la otra señora, con un aire un poco tonto, dijo:

—¿Será una amiguita de Elena?

Doña Julia contestó maquinalmente:

—No, bueno, sí, es una niña que vive arriba.

La de la voz hombruna dijo:

—¿Arriba? ¿Dónde?



Yo tiré del hilo y creí que la tela que se arrugaba en mi mano izquierda iba a gritar: me pareció que le arrancaba una vena o un tendón infinitamente doloroso.

Doña Julia no contestó y la señora alta no volvió a preguntar, eso fue lo más horrible. Hubo una inmensidad de silencio, que no vi porque no levanté los ojos de la labor. Escuché aquel silencio en el que se desarrollaba un diálogo de miradas y esperé una pregunta o una aclaración que demostrasen que el caso se podía aclarar, pero no la hubo. Si doña Julia hubiese dicho: "Es una niña que vive en el sotabanco", no me habría impresionado porque era la verdad y yo estaba acostumbrada a decirlo cuando alguien me preguntaba, pero no lo dijo, dejó sin respuesta aquel "¿Dónde?" que había sonado con una audacia como si el interrogar fuese la mayor afirmación "¿Arriba? ¿Dónde, si arriba no hay nada?" Y era cierto que no lo había. Vista desde la calle, la casa no tenía más que tres pisos y encima el tejado, con unas cuantas troneras. La verdad era que no había nada que se pudiese llamar ni siquiera sotabanco. Yo vivía con mi madre en un cuartito que había sido la vivienda del portero. Haría unos cinco años que vivíamos allí, lo que entonces representaba la mitad de mi vida. Y en

aquel inmenso silencio mi vida me pareció larguísima, mi historia llena de accidentes, de tinieblas.

No, decididamente, no es fácil medir el tiempo. El tiempo horizontal sí, pero el vertical no. Bueno, el tiempo horizontal es el de los hechos, el que comparte uno con los otros, porque todo lo que hace uno lo hace con los demás y también es el tiempo que se tarda en ir de acá para allá, porque en eso todo el mundo tarda más o menos lo mismo. El tiempo vertical en cambio, es un tiempo en el que no hay acá ni allá: es un tiempo que le deja a uno clavado en un sitio solo. Y lo mismo da que lo que le clava a uno como a un insecto sea doloroso o delicioso, en cualquiera de los dos casos es eterno. La lanza que pasa a uno de arriba a abajo es la eternidad, aunque dure lo que un relámpago. Por esta razón, diez años, pueden valer verticalmente mucho más que otros diez años. Ahora, esos primeros diez años, horizontalmente, son menos de la cuarta parte de mi vida, pero en sentido vertical representan mucho más que los otros treinta.

Cuando se hizo el silencio en el gabinete me sentí traspasada hasta el fondo por una lanza que no podía rechazar, la sentí entrar lentamente, pero implacablemente y comprendí que ya no me la sacaría nunca. Cuanto más me punzaba más la hundía yo misma. Me ardían los ojos de contar los hilos y los hilos de los hilos. Deshilaba el lino con la mirada en hilachas microscópicas y con el pensamiento deshilaba mi historia.

Lo más horrendo era el trastrueque producido. Al ponerme a considerar por primera vez *dónde* vivía ¡qué cambio ocurrió! Recordé el día en que llegué con mi madre, que venía cargada de bultos, y yo también traía una cestita con cosas. Las dos llegábamos llenas de alegría porque habíamos encontrado aquello. ¡De *dónde* vendríamos! Entraba tanta luz por la tronera; un gato atigrado asomó la cabeza, con los ojos más verdes que he visto en un gato, le llamé, saltó al suelo y se dejó acariciar. ¿Podía contar algo de esto a aquella señora que preguntaba? "¿Dónde?" No, cuando doña Julia no contestaba era porque valía más no contestar. Pero era el caso que doña Julia contestaba: aquel silencio era un relato de todo lo demás, de lo que yo veía ahora: el catre, el baúl, el hornillo en un rincón y el olor a gato, a lejía, a zotal ... Todo esto era lo que doña Julia contaba con su silencio y no sólo con silencio. El corazón me dio un estallido al recordar cómo había dicho "No, bueno, sí" al preguntar la otra señora "¿Será una amiguita de Elena?" ... Más lejos aún, más hondo en el infernal principio de aquella tarde gloriosa: al decirme en la puerta que Elena no estaba, también me había dicho: "Salió con sus amiguitas." Sentí que iba a echarme a llorar y tal vez se me escapó un sollozo, pero si llegó a salir algún ruido de mi garganta pasó inadvertido porque en el mismo momento la señora hombruna soltó una carcajada formidable: tan tremenda que me cortó el llanto. Volví en mí llena de terror por aquella carcajada, que, di por seguro, era consecuencia del silencioso relato de doña Julia. Pero no lo era. Se trataba de una anécdota recordada; alguien o algo de otros tiempos había desatado aquella catarata de risa, que no duró dema-

siado: la cortó con decisión y dijo algo muy cínico —en ese momento me di cuenta de que era una mujer muy elegante— dijo:

—Todo ocurrió en el antepalco.

Doña Julia movió la cabeza y dijo:

—Bueno, bueno, es que tú eras temible.

Me sorprendieron mirándolas, desorbitada. Yo sólo trataba de convencerme de que aquella risa había brotado a causa de algo que no tenía nada que ver conmigo, quería comprobar que mientras yo zozobraba en mis pensamientos ellas me habían olvidado, hablando de otra cosa. Eso solamente miraba, además de lo elegante y lo cínica que era aquella señora. Pero doña Julia creo yo que había estado atendiendo a la anécdota, seguramente no muy ejemplar, y pensó que valía más que me fuese. Me dijo:

—¿No terminaste todavía?

—Creo que sí, doña Julia. He terminado en este momento — me levanté y le entregué el mantelito.

—Muy bien, pero muy bien —dijo doña Julia, extendiéndolo sobre su falda—. Veo que lo has hecho como una consumada bordadora. Bueno, jovencita, muchas gracias.

—Oh, doña Julia, no las merece, no las merece — dije, bastante confusa.

—Ya lo creo, no todo el mundo sabría —dijo—, mirad — lo cogió por dos puntas y se lo iba a dar a la que tenía más cerca, pero de pronto dio un pequeño gritito: ¡Ay, ay, ay! ... aquí hay una falla.

Me sentí palidecer.

—¿Me he equivocado? — dije.

Doña Julia lo examinó un rato y dijo:

—No, no te has equivocado, simplemente, te has olvidado dos hileras, aquí, en esta esquina.

Respiré:

—¡Ah! ya veo...

—¿Ves? No forma la estrella como en las otras. Te dejaste sin sacar los que van de esta crucecita a ésta y los que van de ésta a esta otra.

—Claro, claro. Pero qué tonta ¿cómo se me habrá pasado?

—No tiene nada de particular: eso le sucede a cualquiera.

—Deme usted, doña Julia, lo hago en un momento.

—Pero ¿no estás cansada? ¿No prefieres dejarlo para otro día?

—Pues no faltaba más ¿cómo voy a dejárselo sin terminar?

Cogí el mantelito y volví a sentarme. Este episodio desencadenó el peor de los cataclismos: empezaron a hablar de mí.

No sé como empezaron porque en el primer momento estaba contrariada por no haber presentado el trabajo perfecto y me puse a considerar lo angustiada que tenía que haber estado para no darme cuenta de que dejaba una esquina incompleta, pero de pronto oí:

—Sí, muy mona, muy mona. Y tan bien educadita...

Doña Julia dijo:

—La tenemos mucho aquí, con nosotros. Es muy inteligente y muy dispuesta. Claro, tendrá que pensar en su porvenir porque hoy día la mujer...

—Oh, sí, es un gran peligro —dijo la señora ingenua.

Doña Julia añadió:

—Tengo la impresión de que va a ser una muchacha muy formal y seguramen-

te aprenderá algo que le dé seguridad en la vida —se quedó pensando un rato y remachó: Sí, creo que sí.

La señora hombruna dijo, como en consecuencia:

—Sí, va a tener buen tipo.

—Va a ser muy alta —puntuó doña Julia—, no tiene más que diez años.

—¡Diez años! —exclamó la otra—. Entonces va a ser altísima. Y tan rubia como una princesita.

—¡Como una princesita! —dijo la señora hombruna—, lo que es, de cabo a rabo, es un...

La palabra explotó, como si hubiese estallado la lámpara dejándonos a oscu-



ras. No sé si será posible demostrar con palabras la impenetrabilidad de una palabra. El caso es que sonó clara, rotunda, percibí distintamente todas sus sílabas y en mi cabeza se hizo el vacío. No sólo estaba segura de haber percibido la palabra con claridad suficiente para retenerla en la memoria, sino que además la encontraba sencillísima, veía que no encerraba ningún concepto demasiado sutil, al contrario, más bien parecía significar algo burdo, si no grosero, pero qué, eso quedaba completamente fuera de mi alcance.

Cerré los ojos y grité en el fondo de mi alma "¡Elena!" Sólo a Elena podía preguntar el sentido de aquella palabra que me parecía no ir a pronunciar jamás ante ningún otro ser humano, porque

nada lógico, nada racional se desprendía de ella: era como un vidrio esmerilado detrás del cual pudiese haber de todo, pudiese haber, sobre todo, infamia. No es que yo tuviese la impresión de que era una palabra infamante, no, sentía que era como la cáscara de algo: por eso la pronunciaban delante de mí con toda naturalidad —las otras dos la habían repetido, asintiendo— la pronunciaban porque era impune, era hermética por los cuatro costados.

Saqué el último hilo completamente ciega. Ya no podía estar segura de no haberme equivocado, pero no me importaba: no quería más que irme de allí. Claro que si me subía a mi casa no vería a Elena y yo no podía pasar la noche con aquella palabra atragantada. Decidí irme a la cocina: había oído momentos antes entrar a la muchacha, abriendo con su llave, me estaría con ella, hablándole de cualquier cosa. Entregué el mantelito a doña Julia, saludé a las tres y dejé el gabinete. Cuando iba por el pasillo sonó el campanillazo de Elena. Corrí a la puerta; venía con su madre que entró decididamente al gabinete, pero ella se quedó en el vestíbulo, quitándose el sombrero y en cuanto estuvimos solas me dijo:

—¿Qué ocurre? Tienes una cara que asusta.

—Nada, nada —dije en voz baja—, tengo que preguntarte una cosa —añadí—. ¡Te he estado esperando tanto tiempo!

—¿Sí? Qué mala pata, hoy que vine tan tarde. Pero bueno, ¿qué es ello?

—Dime Elena ¿qué es un carreño?

—¿Un carreño? No sé, no lo he oído en mi vida.

—¿No sabes lo que es un carreño? —la decepción me dejó anonadada.

—No —dijo Elena—, no lo sé, ni lo sospecho. Pero ¿por qué te interesa?

—¡Chst! Por favor, no hables alto —señalé la puerta del gabinete y dije— lo he oído ahí dentro.

—¡Ah! ¿Y estás segura de haber oído bien? ¿No sería un alcarreño?

—No, no, ya pensé en eso. Precisamente, me dije: para recordarlo no tengo más que pensar en un alcarreño: es un alcarreño y sin al.

—Pues entonces no sé qué puede ser —dijo Elena levantando mucho las cejas, como siempre que ponía gran atención a algo. Luego añadió—: pero, después de todo, ¿por qué le das tanta importancia?

—Ah, porque lo dijeron, pero no así, de pasada —miré a Elena a los ojos, con todo el dolor de mi alma y murmuré—: lo dijeron de mí.

—¿Cómo? ¿Estás en tu juicio! ¿Qué es lo que dijeron?

—Dijeron que yo era un carreño.

—¡Deliras! dijo Elena, queriendo romper mi convicción.

—De cabo a rabo, dijeron un carreño, de cabo a rabo. Así, con todas sus letras.

Elena se mordió los labios para no reírse, pero me miró con una gran piedad, me echó un brazo por los hombros y me llevó a su cuarto.

—Vamos, cuéntame desde el principio —dijo.

Nos sentamos en la cama y antes de que empezase a hablar oímos la voz de su madre:

—¡Elena! ¿Dónde te has metido? ¿No vienes a saludar?

Elena contestó desde la puerta:

—Voy, mamá, voy en seguida —se volvió a mí y me dijo—: Pero qué tontería: no hay más que buscarlo en el diccionario.

—¡Claro! —exclamé.

—Sí, pero ahora tengo que ir a saludar a esas brujas. En cuanto se marchen lo miro.

—Bueno, entonces me iré y dentro de media hora bajaré, como a pedir algo.

—Eso es. Escucha por la escalera y cuando oigas que se van, cinco minutos después ya lo tengo.

Corrí por el pasillo detrás de Elena:

—Oye, Elena, prométeme que no dirás nada a nadie.

—Bueno, si no quieres.

—No es que no quiera, es que todavía no te he contado —le apreté el brazo—. Por favor, que no se te ocurra preguntar ni una palabra. ¿Me lo prometes?

—Prometido —dijo Elena y entró en el gabinete.

Me subí a casa y conté a mi madre lo que había estado haciendo para doña Julia; le pareció bien. Le dije también que no tenía ganas de cenar porque me habían dado una gran merienda: prefería esperar a que fuese un poco más tarde; dijo: “Bueno”. Y yo me salí al descanso con el gato. Me senté en el primer escalón: desde allí podía oír cualquier ruido en la puerta de abajo. Ya no estaba tan angustiada; tenía impaciencia por saber, pero me parecía que el asunto,

por haber quedado en manos de Elena, perdería algo de su negrura. Tenía en ella una confianza ciega y la creía dotada de todos los poderes. Elena era poco mayor que yo: me llevaba menos de dos años y como yo era muy alta estábamos casi iguales de estatura. Pero Elena parecía una mujer, en su modo de ser más que en su aspecto: físicamente era lo normal en una chica de doce años, bien desarrollada. Elena era muy fuerte, no robusta; era delgada, pero la fuerza rebosaba de ella, y es que Elena no era fuerte; era una fuerza. Y una fuerza en la que yo podía confiar. Allí sentada, con el gato ronroneando en mi falda, repasaba los horrores de la tarde y me decía: “Conque yo no soy una *amigueta* de Elena... Puede ser, puede ser que no sea una amiga porque soy otra cosa: soy la única persona que sabe quién es Elena.”

Se abrió la puerta abajo y hubo sus buenos cinco minutos de despedida. Al fin desaparecieron las visitantes y quedó en silencio la escalera. Esperé un rato: sabía que Elena habría corrido a buscar el diccionario; estaba tan segura de que lo habría hecho que podía medir el tiempo que tardaría en cada movimiento. La veía; ahora va por el pasillo, entra en el despacho, coge el diccionario y busca... pero no podía ver qué cara ponía al encontrar la palabra.

Bajé, salió a abrir la criada y le pedí un par de cerillas. Elena vino corriendo

y su cara no era muy satisfactoria. Me dijo:

—Nada, ni rastro.

—¿No lo has encontrado?

—No: esa palabra no existe. Tú estabas tan aturrullada que no sabes lo que has oído.

—¡Elena! ¿Cómo puedes creer? ... —dije, desesperada—. Te juro que te he repetido palabra por palabra lo que ellas dijeron. Lo que pasa... —hice un pequeño silencio y miré a Elena.

—¿Qué es lo que pasa? —dijo ella, con demasiada naturalidad.

—Lo que pasa es que cuando no está en el diccionario es porque es una cosa mala —Elena desvió los ojos y yo añadí—: No me vas a decir que no lo habías pensado.

—Por supuesto, dijo, es lo primero que se me ocurrió, pero luego pensé que es raro que Ernestina y mi abuela se pongan a decir palabrotas, con toda naturalidad.

—Sí, eso es verdad, conviene, sobre todo porque no hicieron ningún *hum*... ni nada parecido. Y sin embargo es malo, Elena, es malo, se me saltaron las lágrimas, yo sé que es tan malo que no se puede ni poner en el diccionario.

Elena, muy contrariada por no encontrar solución, dijo:

—Es una tontería que te empeñes en no preguntar.

—¡Jamás! —dije—, eso jamás. ¡Por lo que más quieras!

—Bueno —levantó los hombros y de pronto se sonrió un poco—. ¿Y si yo lo soltase, así, delante de la gente? ¿Qué crees que dirían?

—No sé, me parece demasiado atrevido. ¿Pero con qué motivo ibas a soltarlo?

—Pues como una interjección. ¿No crees que pueda ser algo así como *¡ca-rajo!*?

—No, en absoluto: no es una palabrota: es una cosa mala. Bueno, no es una cosa mala: es una cosa que se dice para indicar algo malo, malísimo.

—Lo peor es que sea mi abuela la única persona que lo ha oído —dijo Elena.

—Por eso no quiero que preguntes.

—Pero podría preguntar a mi padre —dijo—. Ya sabes que mi padre está siempre aparte de lo que digan los otros.

—Sí, eso es verdad —dije, a tu papá no me importaría que le preguntases. ¿Pero te atreverías?

—Claro que sí. Yo a mi padre le pregunto todo y, o me lo dice, o me dice, francamente; “Es una porquería”, o “Es una burrada”. Esa es su palabra característica.

La muchacha me había dado ya las cerillas, nosotras seguíamos hablando en la puerta y mi madre me llamó desde arriba. Quedamos en que Elena preguntaría a su padre, por la noche y yo bajaría al día siguiente, nada más al levantarme.

Apenas comí, me metí en la cama y me dormí en seguida, quería que pasase pronto la noche y con la primera luz me desperté. Siempre había detestado que la tronera no cerrase bien y que me diese la luz en los ojos desde el amanecer, pero aquel día aceché la luz, primero pálida y luego radiante. El cielo se puso en seguida de un azul que me hizo pensar “¿En qué mes estamos?” Ah, sí, en



marzo; de un momento a otro rebrotará entre las tejas la plantita de jaramago, junto a la ventana del desván de Elena y ella me dirá: "Mira mi jardín". Pero ahora, ¿podré yo seguir viendo un jardín y un cielo azul sobre nuestro tejado?...

A las ocho me asomé a la escalera para ver si oía algún ruido en el piso de abajo y a los pocos minutos vi que la criada volvía de comprar el pan. Le pregunté si Elena estaba levantada y dijo que sí. Entré con ella, diciéndole, como siempre, que tenía que pedirle algo.

Elena me oyó entrar y vino corriendo: su cara era de una alegría diabólica. Dijo: "¡Qué estupendo día ha amanecido!" Yo asentí sólo con la cabeza y pregunté: "¿Sabes algo?" Elena, con gesto teatral dijo: —¡Lo sé todo!

—Y ¿qué es?

—No puedo decírtelo —adoptó un tono misterioso y añadió—: He prometido no decírtelo.

—¿A quién?

—Pues... a mí misma. Bueno, no lo he prometido: lo he planeado, que es igual.

—Pero ¿por qué, ¿por qué? —dijo desesperada—. ¿Es porque es malo o porque no es malo?

No quería contestar, pero al fin flaqueó y dijo:

—Porque no es malo tonta, ¿cómo crees que si fuese malo iba yo a estar tan divertida?

Esto me pareció evidente, pero no quise deponer mi indignación.

Dije:

—Y entonces, ¿por qué no me dices lo que es?

—Pues porque... ¿Hoy es viernes?...

Su propósito de quemarme la sangre era irrevocable. Contesté:

—Sí, viernes.

—Bueno, pues mi padre me ha prometido que el domingo por la mañana ¡si hace bueno! Ah, eso es lo que falta, que haga bueno. En fin, suponiendo que haga bueno, en ese caso, nos llevará a verlos.

—¿A verlos?

—Sí, a ver los Carreños.

—Ah ¿se pueden ver?

—¡Toma, para eso están!

—¿Dónde están?

—Eso es lo que no pienso decirte.

Pensé para mí: "bueno, ya sé: están en la casa de fieras" pero Elena frunció el entrecejo, como si de pronto recordase algo importante y me dijo:

—¿No tendrás un vestido negro?

—No. ¿Hay que ir de negro?

—Eso sería lo mejor, pero en fin, algo muy oscuro ¿no tienes?

—¿Entonces es cosa de iglesia? —dije.

—Nada de iglesia —dijo rotundamente, pero luego titubeó—. Aunque, bueno, hay un sinónimo de iglesia al que se parece un poco. ¿Tú sabes lo que es un sinónimo?

—¡Elena!

—¡Ah! ¡No sabes lo que es un sinónimo y quieres saber lo que es un Carreño!

—Bueno, no lo sé. No sé lo que es un sinónimo de iglesia: será un cachibache cualquiera.

—¡Un cachibache! ¡Qué grande eres! ¡Imaginarse un cachibache que es un sinónimo de iglesia! ¡Es genial!

—Es macabro, eso es lo que es.

—¿Macabro porque te he dicho que tienes que ir de oscuro?

—Bueno, sí, por lo que quieras. Y ¿por qué hay que ir de oscuro?

—No hay que ir de oscuro: tú tienes que ir de oscuro.

—Pero ¿por qué yo?

—Porque tú eres de cabo a rabo, pero de cabo a rabo...

No sé si llegó a decirlo porque me tapé los oídos.

Las demás personas de la casa empezaron a ponerse en movimiento y Elena me dijo: "Bueno, hoy tengo mucho que hacer, pero baja a última hora de la tarde a recibir instrucciones", me llevó hasta la puerta, me dio una palmada varonil en el hombro y dijo, con ambigüedad:

—La cosa requiere ciertos preparativos.

Esta era la situación —hoy a treinta años de distancia la analizo con un rigor que entonces no me habría sido posible, pero no porque mis sentimientos no fuesen explícitos ni mis ideas claras, sino porque ideas y sentimientos eran como cambios de la luz, como ventoleras o chaparrones; fenómenos que sacudían todo mi ser, su impacto tenía más valor que su sentido— la situación era un abandono de globo cautivo; fluctuaba, insegura, agitada por las más diversas corrientes, pero el hilo seguía firme en mi confianza. Elena me había maltratado, había jugado conmigo como el gato con el ratón y proyectaba seguir jugando durante cuarenta y ocho horas, pero la dimensión de su crueldad me hacía esperar tanto que un premio en proporción con ella me daba miedo. Y sin embargo estaba segura de que no me sometería a dos días de tormento en vano. Por supuesto, temía, como siempre, hacerme ilusiones, así que me propuse analizar bien mi presentimiento. Me dije: "Esta noche voy a estudiarlo con serenidad".

Conté a mi madre el proyectado paseo del domingo, sin hablarle del misterio que encerraba y le dije que Elena me había preguntado si tenía un vestido negro. Le extrañó la pregunta y supuso, como yo, que íbamos a alguna ceremonia religiosa: no le dije que no. A mi madre le gustó mucho que Elena y su padre fuesen a llevarme con ellos y se quedó muy preocupada pensando en mi indumentaria. Al poco rato la vi revolver el baúl y sacar del fondo algo que me pareció negro, pero ella dijo: "No es negro, no: es azul marino muy oscuro. Al desenrollarlo rodó un montón de bolitas de naftalina."

Mi madre dijo:

—Es un uniforme que me dio una señora cuando sacó a su hija del colegio y como es tan oscuro lo guardé para cuando fueses mayor, pero ahora tal vez pueda servir. A ver cómo te está.

Lo sacudió un poco y me lo puso por delante, sosteniéndolo en los hombros.

—Dios mío, lo que has crecido, dijo si lo guardo un año más no te sirve.

Yo me quité en seguida el vestido y me lo puse; me estaba como hecho a la medida.

—Entonces no hay más que plancharlo, dijo mi madre. Pero tenía un cuellecito almidonado y una chalina: yo creo que ahora habrá que ponerle otro adorno.

—Veremos —dije—, se lo preguntaré a Elena.

Por la tarde el vestido estaba planchado y lo bajé para enseñárselo: lo encontró perfecto.

—Sí, pero ¡qué olor! dije. Voy a ir dejando una estela.

—Bueno, huele un poco, pero a mí me gusta el olor a naftalina —dijo Elena.

—A mí también.

—Además puede pasarse dos noches colgado al aire —lo cogió, lo puso en un gancho de madera, bien sujeto con imperdibles y lo colgó en la cuerda del patio. Dijo—: Lo dejas ahí hasta el domingo.

Yo dije:

—¿Y las instrucciones?

—Ah, pues como ya está el vestido, lo único que tienes que hacer es lavarte bien la cabeza mañana por la mañana. Que te quede el pelo como una seda; te coges bigudías y te pasas la noche con ellos.

—¿Nada más?

—Nada más —dijo—, ahora ayúdame a hacer una cosa. Hoy he estado todo el día de trapos. —Me llevó a su cuarto—. La mañana me la he pasado forcejeando con mi abuela hasta que le arranqué este encaje.

—Es precioso — dije.

—Está un poco corto, pero yo lo arreglaré. Y luego encontré en la bolsa de los retales este terciopelo: vamos a plancharlo.

Fuimos a la cocina, Elena puso a calentar la plancha y empezó a humedecer por el revés los pedazos de terciopelo, luego, cogidos por las orillas con mis dos manos y una suya fue planchándolos, en el aire.

Parecía que no se acordase de nada, que estuviese entretenida con sus cosas y no tuviese en cuenta que mi asunto estaba pendiente. No quise rogarla que me revelase el secreto porque sabía que era inútil, pero no podía menos de hablar de ello y al fin dije:

—Mira que si el domingo hiciese mal día o si tu papá no se sintiese bien.

Elena dijo:

—Yo creo que el tiempo no va a cambiar por ahora, y en cuanto a mi papá, se va a sentir bien; se va a sentir muy bien, ya verás.

Cuando tuvo todos los pedacitos de terciopelo extendidos sobre su cama se quedó mirándolos y mentalmente empezó a darles forma. Yo vi que los cortaba y los cosía, pero no lograba ver cómo y no pude menos de preguntarle:

—Bueno ¿y qué vas a hacer con todo esto?

Volvió en sí, como si despertase, y dijo:

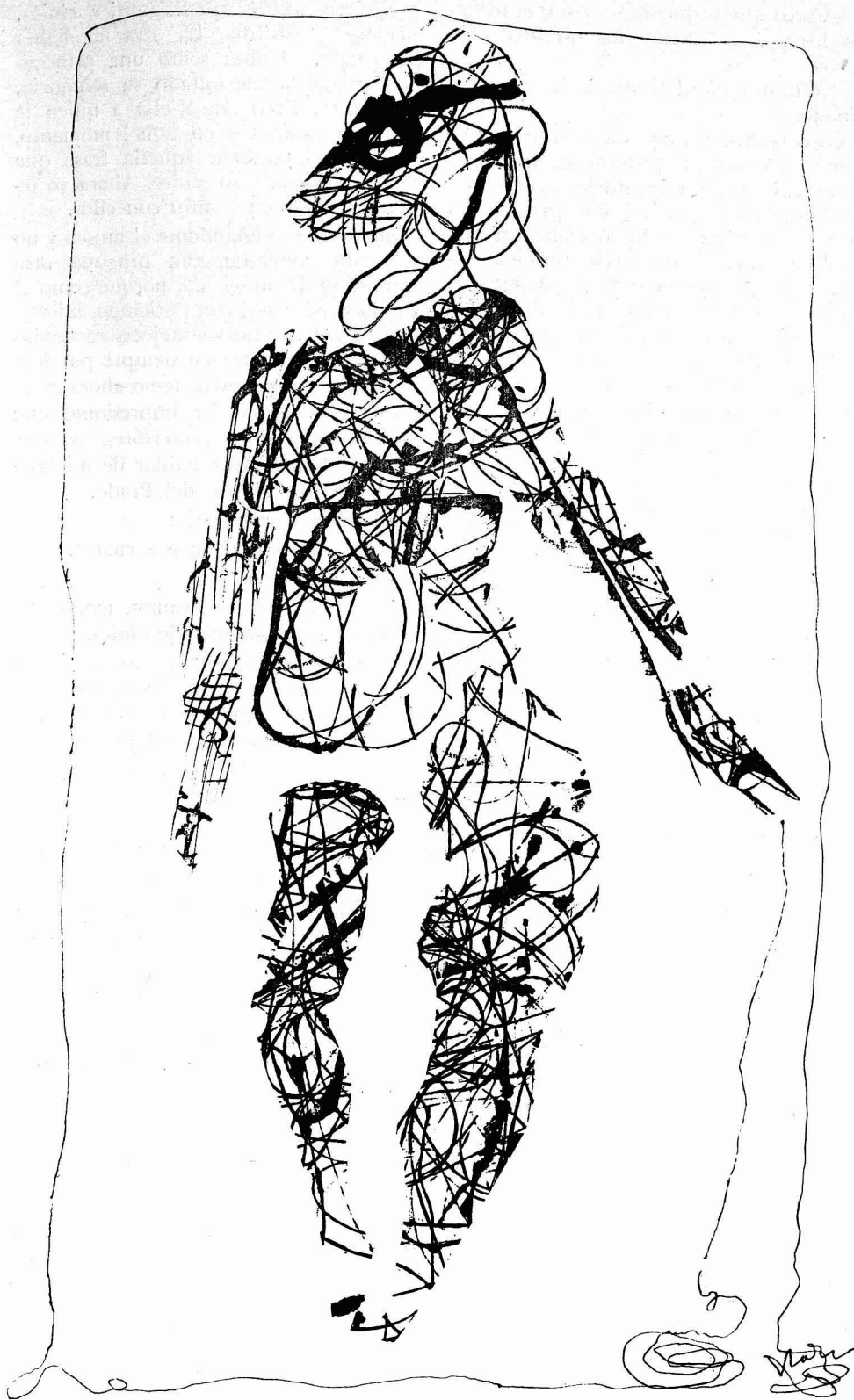
—¡Ah!... —Empezó a recogerlos y metiéndolos en el cajón de la cómoda añadió—: Hoy no voy a hacer nada, porque he tenido que prometer a mi abuela que le terminaré el famoso mantelito.

—Pero a eso yo puedo ayudarte, —dije.

—Sí, puedes, pero no hoy.

—¿Por qué?

—¡Ah!... —volvió a decir con un gesto misterioso, teatral, falso: me dieron ganas de estrangularla. Ella lo notó y acentuó su mímica incomprensible: echó hacia atrás la cabeza, ladeándola un poco, mirándose con los ojos entornados y de pronto me rodeó la cintura con su brazo y con las fuerzas y la ligereza de un ciclón me arrastró por el pasillo y me depositó en la puerta. Dijo—: Ahora



tengo que cumplir mi penitencia y mañana estaré todo el día ocupadísima, así que hasta el domingo por la mañana no hay nada que hacer.

Protesté:

—Pero ¿mañana tampoco puedo ayudarte?

Me empujó hacia la escalera.

—Tú, mañana, durante todo el día, lo único que tienes que hacer es *ser invisible*.

Eché a correr, furiosa, escaleras arriba y todavía la oí gritar:

—¡Ah! Y el pelo limpio como los oros, te lo aclaras con vinagre.

No recuerdo los pormenores materiales de aquel sábado, pero sí que me entregué al estudio que me había propuesto hacer con serenidad. La serenidad, por supuesto, me faltaba, pero lo hice con minuciosidad, con método y llegué a una conclusión: Elena no puede defraudarme, está demasiado segura, me

martiriza tan a sangre fría que sólo como purgatorio puedo concebirlo, sólo como paso hacia algo. Pero, ¿qué puede ser? ¿Puedo esperar que el domingo vaya a llevarme a un sitio tan maravilloso, vaya a enseñarme —tal vez a darme— los carreños y que eso represente para mí una verdadera felicidad? No, no es probable que pase nada de esto. Más bien creo que Elena está haciendo toda esta comedia para dar importancia al hecho porque ha visto que quitársela no podía. Tal vez para transformar algo, algo que de un modo u otro va a contar en mi vida.

Al fin llegó la mañana del domingo. Resistí hasta las nueve; a las ocho ya me había lavado y puesto ropa limpia, calcetines blancos, zapatos de charol. Mi madre me soltó los bigudíes y me puso en el pelo un lazo azul celeste, de raso Liberty, que me había comprado el día antes. Bajé a buscar el vestido.

Elena me oyó bajar y salió a abrir.

—¡Oh! —exclamó—. ¡Qué lástima! El lazo es muy bonito, pero no puede ser.

—¿No puedo llevarlo?

—No, hoy toca otra cosa, enteramente diferente. Bueno, no hablemos aquí, —dijo. Me llevó a su cuarto y cerró la puerta. Sobre su cama estaba mi vestido, que tenía puesto alrededor del cuello el encaje y al lado había una boina de terciopelo, hecha de pedacitos, perfectamente combinados.

En ese momento me di cuenta de que la mañana era radiante. Antes no había pensado en el tiempo porque llevábamos ya muchos días de un tiempo espléndido y no noté novedad, pero al ver mi vestido sobre la cama de Elena sentí que el sol entraba a raudales en el cuarto, de tal modo que se me saltaban las lágrimas. Quise decir algo, toda balbuciente, pero Elena dijo:

—¡Chst! Silencio. A vestirse en el acto, que luego no me va a quedar a mí tiempo de arreglarme.

Me puse el vestido, que con aquel cuello de encaje parecía otro. Elena me quitó el lazo, lo dobló y dijo: “Para otro día.” Me deshizo un poco los bucles, porque mi madre había sobado tanto los tirabuzones que parecían salchichitas. Elena les pasó el peine y quedó una melena curvada en las puntas que me caía sobre los hombros. Me puso la boina un poco ladeada y dijo:

—Creo que no se puede pedir más. Ven que te vea mi padre.

Me hizo cruzar el pasillo, mirando a un lado y a otro, como si no quisiera que ninguna otra persona se mezclase en aquello, y me metió en el cuarto de su padre, que estaba en mangas de camisa, haciéndose el nudo de la corbata. Tenía puestas las bigoterías, fuertemente atadas, así que hablaba de un modo raro, pero exclamó:

—¡Caramba! ¡No se puede pedir más!

Elena dijo:

—¿Eh? ¿Qué acabo yo de decir?...

El padre de Elena me examinó concienzudamente, alargó la mano y me separó un poco la boina de la frente. Dijo:

—No tan echada sobre la ceja. Bien está que la lleve un poco ladeada, pero debe tener un aspecto serio.

Elena asintió.

—Sí, es verdad, tienes razón, —y dio dos o tres toques a la boina—. ¿Así? —dijo y su padre aprobó—. Sí, eso es.

Volvimos al cuarto de Elena y me dijo:

—Ahora te tienes que estar aquí hasta que yo termine de vestirme. Y hasta que termine mi padre, que va para rato. —Añadió:— No quiero intromisiones.

Pero vio —porque siempre veía lo que yo pensaba— que me sentía molesta por aquella ocultación y dijo:

—No quiero intromisiones antes de salir: cuando volvamos ya pueden decir misa.

Elena se puso un vestido color café claro y un sombrero marrón, de fieltro peludo, que ya le conocía. No había hecho para ello nada especial y el mismo apresuramiento con que se arreglaba era como si dijese: Yo puedo ir de cualquier modo.

Me dio unos guantes blancos, suyos. Mi madre me había puesto en el portamonedas el pañuelo y un rosario, por si acaso.

Al fin, Elena asomó la cabeza al pasillo y dijo:

—Ya está.

Me cogió de la mano y me llevó hasta la puerta, con mímica de huida. Su padre vino detrás, cerró la puerta y sacó el reloj. Dijo:

—Las diez menos diez; muy bien, a las diez y cuarto podemos estar allí.

Nosotras echamos a correr por las escaleras y el señor Morand también bajó muy ligero. Me extrañó, porque se pasaba la vida en su cuarto, con una manta por las rodillas y decían que sufría mucho de reumatismo, pero aquel día parecía encontrarse ágil como un muchacho. Cuando llegamos al portal, aunque no hacía frío, se cruzó la bufanda. Hasta que llegaba decididamente el verano llevaba siempre abrigo de entre tiempo y bufanda blanca. E incluso a las diez de la mañana siempre salía vestido como para ir al teatro Real.

Subimos por la calle de San Vicente y en Fuencarral tomamos un tranvía. Elena me hizo pasar junto a la ventanilla, se sentó a mi lado y su padre en el asiento de detrás. Entonces Elena empezó a arreglarme los bucles que me quedaban sobre el hombro y volviéndose le dijo a su padre:

—Fíjate qué pelo ¿no es una preciosidad?

El señor Morand asintió:

—Sí, verdaderamente, es una preciosidad.

Yo sentí que empezaba a ponerme colorada, pero en seguida se me pasó como si mi vergüenza desistiese, por encontrarlo inútil. Decían aquello de mi pelo, pero no era un elogio, era una observación que ellos hacían, según sus gustos. Hablaban de una cosa: mi pelo, o, más bien, de parte de una cosa que era yo. Yo, en aquel momento era una cosa en las manos de Elena y no me importaba; en sus manos nada se ensuciaba ni se rompía, al contrario: se componía lo que estaba roto. Y ¿qué era lo que hacía en aquel momento? Componer lo que habían roto doña Julia y sus visitantes el día en que yo había sido una cosa en manos de ellas.

Elena siguió diciendo a su padre;

—Y esta tonta no se lo cuida, en absoluto.

El señor Morand dijo:

—Ya se lo cuidará.

Y aunque no volví la cabeza me di cuenta de que sonreía.

Pensé; Elena no será jamás una cosa en manos de nadie. ¿Porque tiene a su padre? No, su padre no necesitará nunca defenderla: creo que si llegase el caso le defendería ella a él. Para lo que su padre le sirve es para hablar, para decir sobre las cosas las mismas palabras, pero jeso es tanto!

Cuando bajamos del tranvía comprendí a dónde íbamos: frente a nosotros estaba el Museo del Prado. Nos dispusimos a cruzar la explanada hacia la escalinata.

Apreté el brazo de Elena.

—¡Vamos al museo!

—Acertaste —dijo, con un poco de sorna.

—¿Y se puede entrar? —pregunté, pensando; debe de ser carísimo.

Elena dijo:

—Claro que se puede —y comprendiendo lo que pensaba— los domingos es gratis.

—¡Oh, qué bien! Nunca lo habría imaginado.

Creo recordar que esas fueron las últimas palabras que pronuncié. Me abandoné a la puerta giratoria, que había sido impulsada por alguien que iba delante y volteaba sus hojas como un molino de vidrio, mandando reflejos fulminantes que parecían decir ¡Peligro de muerte! Pero yo pasé y puedo decir: pasé a mejor vida. La vida me pareció en aquel vestíbulo algo perfecto y fácil, como en el cielo. Me quedé clavada ahí en medio, oliendo el aire que circulaba a mi alrededor y tratando de comprenderlo, sintiendo la luz porque la luz que había allí no sólo se veía, era como una brisa que pasase por los párpados y se llevase todo el cansancio y dejase los ojos como si mirasen por primera vez. Algunas personas se acercaban a los cuadros y los miraban: yo no quería ver nada, es decir, nada en detalle: sólo quería *ver todo aquello*.

Elena me sacudió.

—¿Pero ya no te interesan los Carreños?

Me dejé llevar y al fin me encontré ante mis semejantes. El padre de Elena me explicó quien era Carreño y quienes los personajes de sus cuadros. Eran feos, lo vi en seguida, pero no me molestó: eran tan severos, tan espirituales que tenían derecho a estar allí y yo me alegraba de parecerme a ellos.

Elena dijo:

—Bueno, lo de que te pareces es relativo. Para parecer de verdad tendrías que pasarte un mes en el hospital.

—Oh, no, sin eso también me parezco.

Habría dado cualquier cosa por tener un espejo. Me asenté un poco con la mano el encaje del cuello, me coloqué bien los bucles sobre el hombro, admirando el cuadro que Elena había hecho de mí y le dije, con entusiasmo:

—De cabo a rabo, ¿no es verdad?

—¡De cabo a rabo! —dijo Elena.

Y el señor Morand repitió: “¡De cabo a rabo! ¡Ja, ja, ja... ¡De cabo a rabo!”, y añadió: “No si Ernestina no es tonta ya te lo he dicho mil veces”.

No era tonta aquella mujer cínica, elegante y sibilina. La otra me había piropeado, “Rubia como una princesita”, y ella había soltado su sentencia, exabrupto. Pero era a ella a quien le debía el estar allí en aquel momento, y le debía también aquella frase que repetían Elena y su padre. Ahora yo tenía una frase en común con ellos.

Siguieron enseñándome el museo y no recuerdo concretamente ninguna otra impresión de aquel día, porque como el Prado llegó a ser, con el tiempo, mi verdadera casa, como los mejores recuerdos de mi juventud tienen siempre por fondo alguna de sus salas, temo ahora creer que recibí aquel día impresiones que pertenecen a otros posteriores, así que dejo para más tarde hablar de mi relación con los cuadros del Prado.

El señor Morand dijo:

—Son ya las doce menos cuarto.

Elena protestó.

—¡Oh, no!, no nos vamos, tengo que enseñar a Isabel mis dominios.

Bajamos al sótano. Estatuas de bronce, armaduras y en medio de una sala muy larga una gran escultura de mármol, representando una mujer dormida. Elena me cogió del brazo, me llevó hasta ella.

—¿La conoces —dijo.

—¡Dios mío! —dije—. ¡Es Ariadna!

Elena me apretó el brazo y dijo, con una gravedad que empleaba pocas veces.

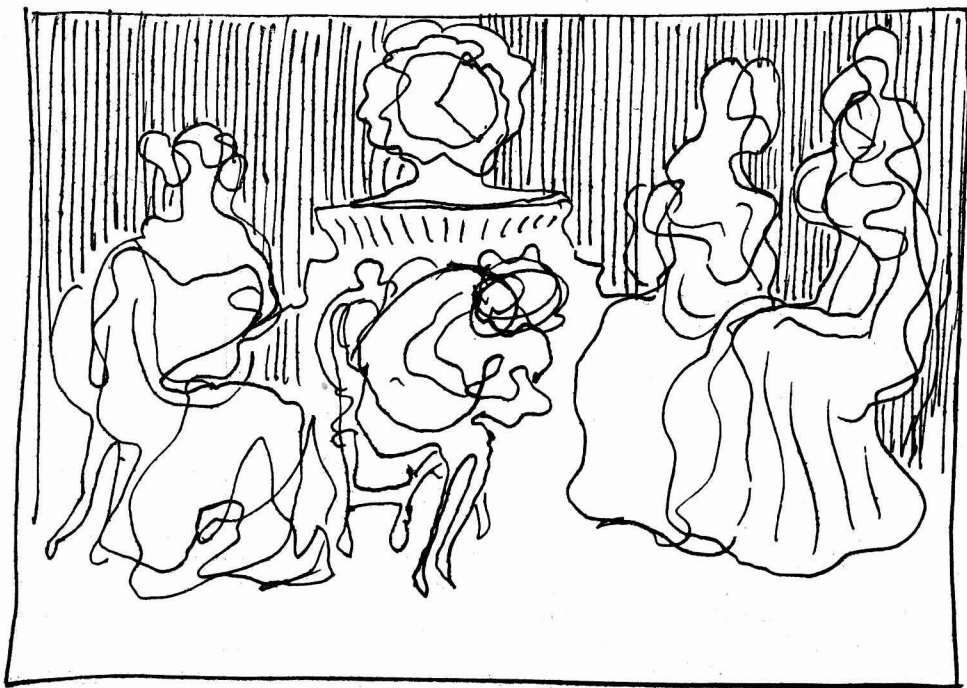
—¿Has visto algo más hermoso en tu vida?

—No, no he visto nada igual.

Nos quedamos un rato en silencio, apoyadas una en otra, luego, Elena se despegó de mí suavemente, se acercó a la estatua y empezó a mirarla de un lado y de otro. Dio una vuelta a su alrededor y cuando la vi del otro lado me pareció que entre nosotras dos estaba el mar; aquel cuerpo inmenso.

No había un alma en la sala; sólo el bedel, a la puerta. El señor Morand se puso a mirar el retrato de Carlos V, y de pronto oí que Elena cantaba. Bajito, pero no tanto que no se oyese.

*Tus ondas, tus espumas, ¡oh mar de Naxos!
Van a mojar la fimbria de mi veste...*



Era el sueño de Ariadna. Elena lo cantaba muy bien, pero sin darse importancia, sin dejar de andar lentamente alrededor de la estatua, estoy por decir que sin enterarse. Yo creo que se sugestionaba para creer que quien cantaba era Ariadna. Era una romanza en la que Ariadna, entre la angustia de su sueño, creía entender que las olas la advertían de su abandono.

El señor Morand intervino.

—¿Te diste cuenta de lo mal que decía el sueño la Roselli?

—Sí, dijo Elena, no me gustó nada.

—Tiene buena voz y no le falta escuela, pero no tiene dos dedos de frente: no siente el valor de las palabras.

—Es verdad —dijo Elena—. Será que no domina el español.

—¿Que no lo domina? Se llama Asunción Fernández.

Elena se rió y yo también. El señor Morand dijo:

—Lo que le pasa es que es burra, nada más, es burra. ¿Recuerdas cómo decía "La fimbria de mi veste"? Cargaba toda la palabra en la segunda *i*, tiene que ser como una cascada. "La fimbria de mi-veste."

El señor Morand repetía la palabra fimbria, apoyando en la primera *i* mientras con el pulgar y el índice de la mano derecha hacía un movimiento como si tirase hacia arriba de algo finísimo y luego lo dejase caer. Constaté que así lo había dicho Elena. Cuando la oí cantar percibí esa palabra pronunciada con una exquisita justeza.

Elena dijo:

—A mí lo que más me molestó es que gritaba de un modo que nadie podía imaginar que estaba dormida.

El señor Morand se echó a reír.

—Es verdad, es verdad. La diva tenía que lucir sus facultades.

—Sí, pero la romanza es para cantarla con los ojos cerrados. Para que el público tenga la impresión de que se la canta con la boca cerrada.

—Eso es, sí, eso es, pero pocas saben hacerlo. Oí una, hace muchos años... —dijo el señor Morand—. Bueno, hay que ir yendo para casa.

Elena no protestó. Estábamos los tres junto a la cabeza de Ariadna y echamos a andar a lo largo de ella, pero Elena se quedó a los pies: necesitaba despedirse. La oí murmurar el final de la romanza.

¿Qué me dicen tus olas? ¡Desengaño!

¿Qué leo en tus espumas? ¡Abandono!

El señor Morand se volvió y alzó los hombros, como diciendo: ¡Hay que tener paciencia! Pero no la llamó. A mí en ese momento se me ocurrió sacar el pañuelo y al sacarlo dejé caer el rosario. Elena volvió la cabeza, yo se lo enseñé sonriendo: supuse que comprendería por qué lo llevaba. Se arrancó de Ariadna, vino hacia mí y me dijo:

—Un sinónimo de *iglesia* es *templo*.

—¡Ah! comprendo —dijo—. ¡Qué idiota!

Elena pasó su brazo por debajo del mío, cogió entre sus manos la mano en que yo tenía el rosario y me dijo:

—¿Comprendes?

—Sí, claro, ahora comprendo lo que es un sinónimo.

—No es eso lo que te pregunto —dijo, y repitió—: ¿Comprendes?

—Sí, bueno, creo que sí. ¡Oh! Sí, sí, comprendo perfectamente.

Corrimos para alcanzar al señor Morand que iba ya por la escalera.

Luego, en el tranvía, se me ocurrió preguntar a Elena cómo era posible que conociendo tan bien el museo no hubiese comprendido en seguida lo que era un Carreño. Dijo:

—Pues porque Carreño es un pintor que apenas existía para mí. Sí que había leído algunas veces el nombre al pie de los cuadros, pero por esas salas siempre paso de largo. Los cuadros que a mí me gustan son otros.

—¿Cuáles?

—Ya te los enseñaré otro día, dijo, un poco evasiva.

—¿Pero estos no son buenos?

—Magníficos. No es por eso. Velázquez es maravilloso y no me gusta.

—No digas burradas, intervino el señor Morand.

—No lo diré en público, si no quieres, pero en secreto te digo que no me gusta —de pronto se echó a reír y dijo—: ¡Qué colosal! A mí me pasó con el *carreño* lo que a ti con el *sinónimo*: creí que era un cachibache.

Elena contó a su padre lo de un *sinónimo de iglesia* y el señor Morand se rió de tal modo que tuvo que secarse las lágrimas con el pañuelo. Claro que Elena lo contaba con una gracia irresistible y su padre le añadía comentarios también muy cómicos.

Con este tema llegamos a casa y ya en la escalera se le ocurrió decir al señor Morand.

—Decididamente, es una frase estúpida. Ahora, cuando quiera uno describir lo que vio en una sacristía, puede empezar: "Allí había incensario, vinajeras y demás sinónimos de iglesia"...

Elena y yo nos reímos como locas y él también se rió mucho. Subimos dando tropiezos. Elena se colgó de la campanilla y antes de que hubiese dejado de sonar salió a abrir doña Julia, en persona.

Se encaró con Elena.

—¿Qué ocurre?

Y Elena, entre carcajadas llegó sin aliento...

—¡Caramba! —dijo, con falso humor doña Julia—. ¿Dos pícaros galgos te vienen siguiendo?

—Oh, no, dijo Elena, sin dejar de reír. Y es lástima, con lo que me gustaría tenerlos.

—¡Hombre! es lo que nos faltaba, tener *además* dos galgos.

Yo entraba por la puerta en el mismo momento en que decía *además*, y noté que lo recalaba. Pero detrás de mí entró el señor Morand y doña Julia, que no había soltado la puerta repitió al pasar él:

—*Además* dos galgos.

ARTES PLÁSTICAS

Por Paul WESTHEIM—

DEL DIBUJO

UNA NOCHE de julio. Bajo la tibia luz de la lámpara algunos señores están sentados alrededor de la mesa redonda en la sala de Juno. Goethe acaba de regresar de un paseo en coche. Está Coudray, director de obras públicas, y también Eckermann. La conversación gira en torno a la política, roza los tiempos pasados y cae luego sobre Wieland. Coudray habla del encargo que tiene de rodear la tumba del escritor de un marco arquitectónico. Para que todos puedan formarse una idea de sus proyectos, traza en una hoja de papel un bosquejo. Luego se va, pero el boceto sigue pasando de mano en mano, y todos manifiestan su satisfacción de tener el pensamiento del arquitecto tan clara y completamente expresado delante de ellos. A Goethe se le ocurre sacar unos dibujos italianos. Dice: "Los dibujos son de valor incalculable, no sólo por reproducir la intención puramente espiritual del artista, sino por provocar en nosotros el estado de ánimo que dominaba al artista en el momento de la creación."

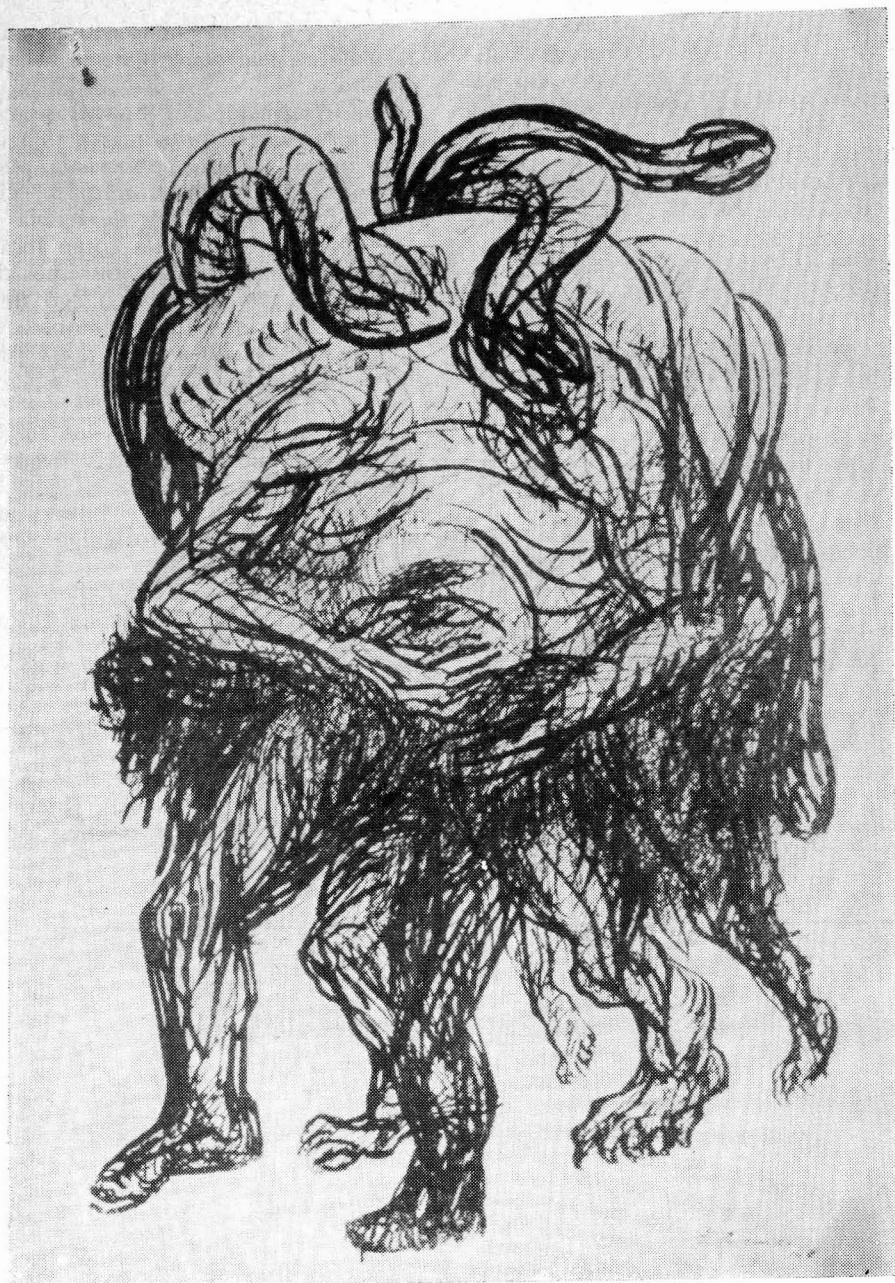
Podemos imaginarnos a qué grado le encantaba a Goethe el poder observar al artista, valga la frase, durante la concepción. En la obra conclusa lo personal queda absorbido, o debe quedar absorbido, por lo universalmente válido. El dibujo, el álbum de esbozos —el diario, tratándose del escritor— muestra al artista abordando los problemas, apuntando ideas, que algún día, quizá, se condensarán en una obra o que se desecharán como inservibles. Y a veces esta intimidad —"Journal intime" llamaron los Goncourt sus apuntes de diario— nos dice más sobre el modo de ser de una

personalidad creadora que sus obras terminadas.

Seguramente Goethe se adelantó a su tiempo con este aprecio de los dibujos, como con tantas otras cosas. Pues hasta fines del siglo XIX la gente no se interesaba por lo que consideraba como trabajo preparativo de la pintura. Y en muchos casos lo era en efecto. Los geniales dibujos de Pedro Breughel el Viejo son *trabajos preparativos* para cuadros que algún día se pintarían o podrían pintarse. Junto a sus lansquenets o campesinos flamencos, anota el color de la vestimenta, del gorro, etcétera. Notas destinadas a refrescar la memoria en el caso de que tuviera que recurrir a una de esas figuras. Y son lo mismo los dibujos de paisajes que hizo al atravesar los Alpes en su viaje a Italia.

A Rafael el dibujo le sirve para resolver la composición del cuadro. Se ha conservado un esbozo para una *Resurrección de Cristo*. Mientras que Breughel apunta los colores, Rafael fija con líneas estructurales la disposición de las figuras en la superficie pictórica: el eje central con Cristo echando la bendición, y en torno suyo dos círculos que se cierran formando un óvalo. De esta suerte logra establecer en la escena de muchas figuras la armonía a que aspira.

A Durero el dibujo —y aquí tendremos que mencionar también sus acuarelas de paisajes, tan poco en consonancia con su época, fines del siglo XV, principios del XVI— le brindaba la oportunidad de fijar experiencias ópticas *impropias para ser incorporadas al cuadro, de carácter monumental*. No es azar que esos dibu-

José Clemente Orozco — *El Diablo*. Dibujo

jos y acuarelas se distinguen tan radicalmente de sus pinturas. Podemos dar por seguro que él, un hombre todo ojo, y además hombre del gótico tardío, que veía en la naturaleza un inefable milagro divino, sintió el vivo deseo de captar en sus óleos los cambiantes paisajes que vio en el curso de su vida, y que sólo se opuso a ello la convención que, según frase del propio Durero, limitaba la pintura a dos tareas: representar la pasión de Cristo y conservar las facciones del hombre más allá de su vida.

Hay temas que no pueden tratarse en el cuadro, sin sacrificar el carácter peculiar de éste, su condición de cosa permanente, válida más allá del hoy. Lo que de ninguna manera puede plasmarse en la gran pintura es lo que Goya llamaba *Caprichos*, y para lo cual desarrolló un idioma plástico muy particular. ¡Qué grandes son esos pequeños *Caprichos*, esos *Desastres de la guerra*!, seguramente tan grandes —aunque de otra manera— como las visiones que el Goya envejecido pintó en las paredes de la Quinta del Sordo. De los grabados de Goya podemos afirmar lo mismo que de los dibujos de Orozco. (Vamos a exceptuar al Orozco de la época de los murales en la New School for Social Research, de Nueva York, cuando procurando organizar su creación de acuerdo con la “simetría dinámica” y de Jay Hambidge, hizo varios dibujos con el

propósito de desarrollar y depurar la composición.) Los dibujos de Orozco, tan expresivos como los *Caprichos* goyescos, son fijaciones de visiones que completan la obra del pintor monumental, que la enriquecen de aspectos distintos.

Posada, uno de los precursores de Orozco. Mediante una estupenda distribución de los blancos y negros, un movimiento dinámico, contrastes, ritmo, tensión, Posada logró desarrollar en sus grabados de tamaño pequeño —pensemos en el *Jarabe de ultratumba*— una perfecta unidad formal, que es lo que les confiere su gran valor artístico.

Malraux escribe en un pasaje de su *Museo imaginario*: “A base de su maravilloso *Puente de Narni* del año 1825, Corot ‘ejecutó’ otro. Lo mismo hizo Constable con su *Carro de heno*.” En ambos casos basta comparar las dos obras, para comprender que la segunda no constituye de ninguna manera un perfeccionamiento de la primera, sino una nueva versión y — un paso atrás. Dicho sea de paso que Corot como Constable “guardó esas obras de juventud, en su estudio, sin exponerlas jamás; de ellas partió hacia el fin de su vida su estilo más puro”. Y agrega Malraux que “el estilo de esbozo” fue para Constable, Géricault, Delacroix, Corot, Daumier y Courbet “una forma de libertad”. Es

decir: la liberación de las normas estructurales del clasicismo y neoclasicismo.

Es el “estilo de esbozo” el que ataca Ingres cuando escribe: “Hoy toda una serie de artistas lanza gritos contra la composición; quieren que el cuadro ya no tenga disposición... El azar de la naturaleza, la naturaleza y nada más, y encimar los colores en masa: he aquí sus principios.” Corot y Constable todavía consideraban inoportuno presentar al público sus “esbozos”. Los impresionistas de fines del siglo XIX parecen ya no conocer este concepto del “esbozo”. Lo que a ellos les importa es la vivacidad y espontaneidad de la impresión; y aunque con frecuencia la lograron, y de manera asombrosa, en sus cuadros, encontramos ese encanto de lo fugaz sobre todo en el dibujo, escrito al dictado del instante. Es natural que gracias a esta actitud de los impresionistas aumentara el prestigio del dibujo. Desde aquel entonces ocupa al lado de la pintura un lugar de igual categoría.

El dibujante más representativo del “fin de siglo” es Toulouse-Lautrec, que elevó la improvisación al rango del gran arte. Recordamos una frase del impresionista alemán Max Liebermann: “*Dibujar es omitir*” lo no esencial, el detalle descriptivo, acentuar lo característico. Frase que nos trae a la memoria el arte de Toulouse-Lautrec, al que le bastaba una línea para caracterizar a una persona. Y nos trae a la memoria ese fenómeno artístico que es Elvira Gascón, y la expresión genial que da a sus vivencias plásticas, contrastando con líneas de clásica serenidad —cuyo clasicismo se ha intensificado en los últimos tiempos— un remolino de trazos impetuosos, que se desgajan y encrepan, que forman curvas y dientes y lazos y toda clase de minúsculas y mayúsculas de algún ignoto y maravilloso alfabeto. Y pensamos asimismo en Juan Soriano, muchacho travieso y soñador, para quien el espectáculo de la vida es una comedia movida y fantástica, y que ignora —como lo ignora el cuento de hadas— la línea divisoria entre la experiencia del mundo exterior y la de los mundos irreales, imaginarios.

Los impresionistas se deleitan en el dibujo pictórico. Así como descubren a los pintores pictóricos, los Tintoretto, Rembrandt, Hals, Velázquez, Habbau, Fragonare, así como el entusiasmo por Delacroix los conduce a Rubens, rechazado por el clasicismo, así se apasionan por el dibujo que, mediante la degradación del blanco y negro, sugiere movimiento, espacialidad y color. Precisamente esto: lo sugestivo, lo evocador, es lo que los fascina. En este tipo de dibujo se adivina infinidad de cosas más allá de las que representan. Los trazos insinuantes, las tonalidades, las manchas y masas que se compenetran —por ejemplo en un dibujo de Rembrandt— excitan la fantasía, la vuelven creadora. Es lógico que esta actitud debe considerar pobre e insuficiente el dibujo lineal. La línea que se limita a contornea la corporeidad de las cosas, las aísla, las sustrae a su medio circundante. Limitándolas, limita asimismo la mirada del espectador. Esta es su debilidad a la vez que su fuerza. Porque puede ser intención del dibujante encauzar la mirada del contemplador a determinada peculiaridad del objeto, para hacer consciente lo esencial. Cuando George Grosz representa *El Rostro de la clase diri-*

gente, revela con unos cuantos trazos de pluma lo nefando y peligroso de ese tipo de hombre. El impacto de su línea se debe a la concisión del pensamiento traducido en su lenguaje gráfico.

Para Ingres, un fanático del dibujo, la pintura no era, en el fondo, sino un dibujo trasladado al lienzo. Tenía la firme convicción de que la gran obra de pintura nace gracias a la perfección del dibujo. Y no hay duda de que su dibujo era perfecto. Degas, que rechazó casi todo lo que se creaba en torno suyo, lo admiró y transmitió esa admiración a su discípulo Toulouse-Lautrec. Picasso partió de Ingres al desarrollar su estilo de dibujo. Ingres y Holbein eran los venerados modelos en que se inspiraba Julio Castellanos, ese gran artista, tan injustamente olvidado en México (a pesar del interesante y comprensivo ensayo que le dedicó Raúl Flores Guerrero en su libro *Cinco pintores mexicanos*).

Ingres escribe: "El dibujo lo es todo, es todo el arte... Hasta el humo hay que expresarlo con una línea."

Es sorprendente que ese Ingres, que en su furor dogmático llegó una vez tan lejos como para afirmar que el color es "la parte animal del arte", fuera uno de los más geniales coloristas de todos los tiempos. Para él "el dibujo no sólo es el trazo reproductivo. Dibujar es expresión, figura interna, superficie y espacio formado". En su dibujo el cuerpo humano se vuelve un rítmico fluir de concavidades y convexidades. Ritmo y musicalidad de la línea.

Daumier ve masas. *Contrastes entre masa y masa*, éste es su principal medio de expresión. Su línea es como la danza del fuego sobre la hoguera, llamada que se dispara hacia arriba y vuelve a sumirse y vuelve a dispararse otra vez. Rondando la figura desde todos los lados, este gran dibujante extrae de la variedad de los aspectos que se ofrecen al ojo aquel que descubre más convincentemente la idiosincrasia de una persona.

A la búsqueda de un estilo gráfico a la medida de su inconformidad de rebelde con causa, José Luis Cuevas encontró en Kafka, en la angustia del hombre atormentado por la absurdidad del orden del mundo, una base espiritual para un blanco y negro cuya fuerza motriz es la denuncia. En los dibujos del álbum *The worlds of Kafka and Cuevas* logró fijar la incertidumbre sin sacrificar su horror.

Un dibujante extraordinario, sin duda el más extraordinario dibujante costumbrista, fue Constantin Guys. Guys no pintaba. En muchos miles de dibujos ha captado la vida de una sociedad, la del Segundo Imperio. Insaciable en su hambre de ver, un vicioso del ver, se lanzaba en la madrugada a la calle y en ella se pasaba los días. No traía ni papel ni lápiz. Sus ojos se bebían la realidad en que nadaba, y que se grababa en ellos como en la placa fotográfica.

En las noches, sentado tras su mesa de dibujo, reproducía en el papel lo que había visto durante el día. Sus dibujos, en que está eliminado todo lo que distraiga de lo sustantivo, tienen una intensidad realista que no puede tener la realidad. "Está libre de la minuciosidad del miope y del burócrata", dice Baudelaire en su ensayo sobre Guys, en que a petición del artista, demasiado modesto, sustituye el nombre de éste por sus ini-



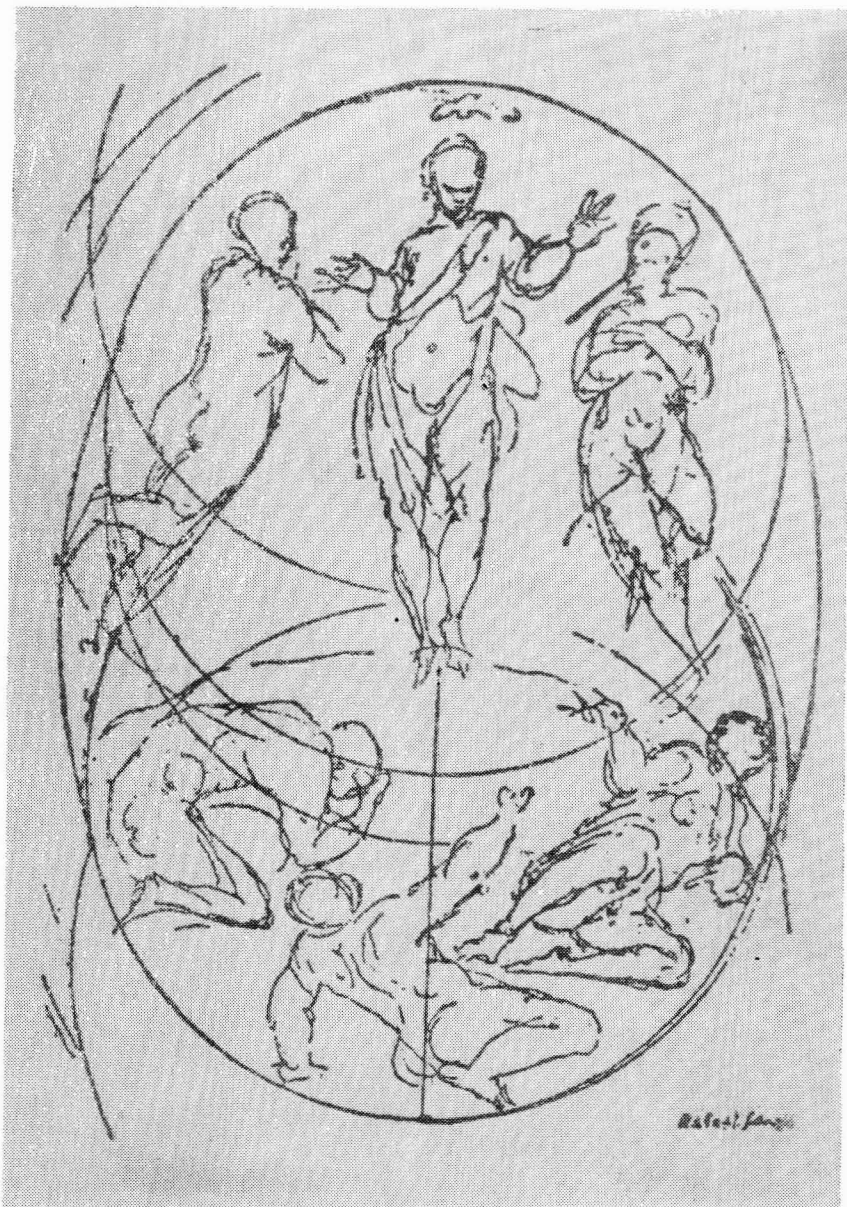
Rembrandt — Paisaje. Dibujo

ciales. Baudelaire califica el dibujo de Guys de "art mnémonique".

Para Van Gogh dibujar es *clavar las cosas*. Lo que "escribe" en el papel con vigorosos rasgos de pluma de caña pretende ser —no cabe duda— representación objetiva. Pero para él representar es impregnar las cosas del sentido que él mismo proyecta a ellas, desde su visión, visión de Vincent. Está bien lejos de la neutralidad de Holbein, de su tendencia —¿tendencia o íntima necesidad?— a eliminar su propio yo en el acto de ver y captar el mundo. Van

Gogh dramatiza la naturaleza. Su mirar la naturaleza es un introducir en ella su propia emoción, su pasión unilateral y altamente subjetiva. El cielo nocturno se le transforma en el girar de los cuerpos estelares flotantes en el éter. En la representación del mundo exterior se revela y se le revela el mundo que lleva adentro.

La silla de paja, tal como la encontramos en todas partes como un simple mueble ayuno de interés, cobra en el dibujo de Van Gogh una personalidad. Atestigua la pobreza material de una



Rafael — Resurrección de Cristo

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

existencia inefablemente rica en lo espiritual, colmada de potencia creadora, como la atestigüa asimismo este pasaje de una carta a su hermano Theo: "Quien está sano, debe ser capaz de trabajar y vivir todo el día con nada más que un pedazo de pan... Y además debe sentir la emoción de las estrellas y del cielo infinito. Entonces es un deleite vivir."

Revelar, expresar, el mundo interior del artista es asimismo la meta que persigue el dibujo de Rouault, Kokoschka, Munch, y de los expresionistas alemanes Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel y algunos otros. A esto aspira en México el dibujo de Vicente Rojo, que se ha forjado, a base de una caligrafía imaginativa, un idioma plástico de auténtica expresividad.

Paul Klee parte de la naturaleza. A un profesor que lo visita le dice: "Salga con sus alumnos, introdúzcalos en la na-



Toulouse-Lautrec — Dibujo

turalidad." Lo que quiere decir con esto, lo resume en otras dos frases que agrega: "Enséñeles a penetrar en la naturaleza. Que presencien cómo se forma un botón, cómo va creciendo un árbol, cómo sale del capullo la mariposa." *Penetrar en la naturaleza* es para él conocer cómo, de qué manera, produce sus objetos la naturaleza, esa grandiosa creadora de infinitas variedades de formas. La flor, hermosa, es producto de ese proceso creador, es la forma elaborada a través de sus diferentes fases, es la "forma final", como la llama Klee. Lo que él quiere sondear, lo que es para él la vivencia verdadera de la naturaleza, es ese devenir, ese lento llegar a ser de "las formas finales", en resumen: el principio creador en la naturaleza. La superficie del papel se le convierte en centro de energías. En ella desarrolla fuerzas activas y fuerzas pasivas, que se enfrentan unas con otras. Surgen tensiones y vuelven a compensarse. Los medios de creación de que dispone el artista —punto, línea, superficie, color, espacio—, según se infiere del *Libro de apuntes pedagógicos*, destinado a sus discípulos, son para él *elementos funcionales*. Crea una realidad más honda y más real que la realidad de la apariencia, "la realidad del arte", cómo él se expresa.

(Traducción de Mariana Frenk)

RÍO SALVAJE (*Wild river*), película norteamericana de Elia Kazan. Argumento: Paul Osborn, basado en la novela *Mud on the stars*, de W. Bradford Huie. Foto (Cinemascope-De Luxe): Ellsworth Fredericks. Música: Kenyon Hopkins. Intérpretes: Montgomery Clift, Lee Remick, Jo Van Fleet, Albert Salmi. Producida en 1960. Fox (Elia Kazan).

ELIA KAZAN suspira por los buenos tiempos de Roosevelt, del New Deal. Entonces se podía mantener una actitud liberal, antifascista y antirracista sin necesidad de ser perseguido o de tener que conservar la "chamba" delatando a los compañeros. Kazan siente nostalgia por el Kazan sin mancha de la Comisión de Actividades Antinorteamericanas y *Río Salvaje* parece responder a una voluntad de purificación por parte del realizador.

El film se desarrolla en un escenario propicio, en el clásico escenario de las mejores novelas de Faulkner, de Steinbeck: el sur norteamericano. Es ahí donde las contradicciones del *american way of life* se manifiestan con toda crudeza. En tiempos de Roosevelt el asunto estaba bien claro. Todo norteamericano honesto debía enfrentarse a un estado de cosas por el que parecía que no habían existido ni Lincoln ni la guerra de secesión. El negro seguía humillado, escarnecido, por esa fauna de fanáticos e ignorantes que hoy tienen su símbolo en el gobernador Faubus. Pero, además, había que llevar las ideas del progreso a una población primitiva, pasiva, aferrada a su suelo natal y, a la vez, había que ser comprensivo y generoso: el apego a la tierra es un sentimiento legítimo. No se debía, por otra parte, atropellar los sagrados derechos individuales, aunque ello significara un entorpecimiento de la labor progresista, etcétera.

La expresión de esas ideas, propias de una burguesía liberal, o cuando menos, consciente, resultaría demagógica por parte de Kazan de no existir esa referencia a la época de Roosevelt. Pero es curioso constatar cómo la simple aparición de una foto del presidente del New Deal, en la escena en que el protagonista se enfrenta a unos típicos *hombres del sur*, tiene un no sé qué de subversivo. Sería falso y propio de maniqueos suponer en Kazan una intención retorcida. Lo que cabe suponer en él es una fuerte vergüenza de sí mismo. Así, *Río salvaje* es un film emocionado y sincero, un film que debemos acreditar al Kazan de hace veinte años.

Por otra parte, yo pienso que el realizar una película con tal bagaje de ideas sociales y políticas, con el propósito de enaltecer, a priori, al típico héroe rooseveltiano casi dispuesto al martirologio que encarna Montgomery Clift, supondría un *handicap* desfavorable para cualquier director que no fuera Elia Kazan. Porque Kazan tiene un endemoniado sentido de la representación cinematográfica. Es decir: yo no considero a Kazan un creador como lo pueden ser Fritz Lang, Ophuls o Bresson. Estos crean una ma-

teria nueva que generará su propio contenido, que sugerirá mil ideas impremeditadas. En todo caso, de ese excelente *metteur en scène* que es Kazan, podría decirse que ha llegado al punto óptimo del cine de representación, del cine que no crea ideas, sino que se construye sobre unas ideas preconcebidas.

Tal hecho se demuestra por los siguientes datos: en el cine de Kazan los objetos no tienen nunca demasiada importancia. En cambio, es sabido cuánto cuentan los objetos y el decorado (la materia, podría decirse) para Lang, Ophuls o Bresson. Por otra parte, éstos nunca dan a la dirección de actores el relieve que le da Kazan. Mejor dicho: los directores mencionados buscan integrar a los actores en la materia de sus películas, fundirlos con ella, desproveer la labor de los actores de valores propios.

Kazan, como es bien sabido, lo funda todo en el juego de los actores. Incluso, su empleo de recursos narrativos como la elipse está determinado por la necesidad de mantener un tono en la caracterización de los personajes. (En *Río salvaje*, la muerte de Jo Van Fleet no nos es mostrada directamente, pese al interés que tiene dentro de la trama; ello no sólo representa un prurito de alejarse del melodramático, sino que pone en evidencia el deseo de preservar la imagen que la actriz nos ha dado del personaje). Pero si tenemos en cuenta que el juego de los actores, por inteligente que sea, está siempre subordinado a las exigencias de toda una serie de modos y modas temporales, el hecho de que un film base sus valores en ese mismo juego, compromete sus posibilidades de universalidad.

El comportamiento de los actores de cine acaba siempre poniendo en evidencia la idea de *representación* con que tantas películas han sido elaboradas, la permanencia de lo teatral en el cine. Por ello, las películas de Kazan, sin duda las mejor actuadas del cine actual, quizá resisten mal el paso del tiempo. No creo demasiado en los valores eternos de la actuación; o, al menos, creo que es muy posible que se logre la afirmación del valor universal de la actuación cinematográfica a través de la negación misma de lo que entendemos todavía por actuación.

Pero al margen de tales consideraciones, y participando sin reservas del gusto actual, no hay más remedio que admirar la forma en que Kazan maneja a sus *estrellas*. Los antecedentes de su método se encuentran, como también es sabido, en Stanislavski, verdadero precursor del *Actor's studio*. Se trata de lograr una identificación a priori entre actor y personaje. Gracias a ella, el menor gesto del actor, sus expresiones más fugitivas, adquirirán un valor y una significación. En tales circunstancias, el actor puede atropellarse al hablar (Jo Van Fleet lo hace, quizá con exageración, en *Río salvaje*), tartamudear, dejar las frases inconclusas, etcétera. Tal suerte de naturalismo-entraña siempre un riesgo de amaneramiento, de insistencia en determinados efectos. Kazan ha caído varias veces en ese peligro y algunas de las *performances* de Marlon Brando dan fe de

ello. Sin embargo, *Río salvaje* es una de las películas más ajustadamente dirigidas por Kazan y, además, cuenta con la presencia de una personalidad excepcional: Lee Remick, que es a simple vista una güera desabrida al estilo americano y que nos es *revelada* en toda su profundidad humana por el realizador. (Recordemos, para ser justos, que Preminger la utilizó ya con maestría en *Anatomía de un asesinato* y el propio Kazan en *Un rostro en la muchedumbre*).

Señalaré, para terminar, que en *Río salvaje* hay, como ya lo he apuntado, un extraordinario empleo de la elipse. Ello supone un motivo de gozo para el cinéfilo. La forma en que nos es sugerido el deseo de la protagonista, de la espléndida Lee Remick, determina que las dos elipses con las que se nos da cuenta en otras tantas ocasiones de la celebración del acto sexual tengan un gran poder expresivo.

Por encima de todo, queda una cosa bien clara; no hay que perderse ninguna película de Elia Kazan.



Río salvaje de Elia Kazan

LA VUELTA AL MUNDO EN OCHENTA DÍAS (*Around the world in eighty days*), película norteamericana dirigida (?) por Michael Anderson. Argumento: S. J. Prelman, sobre la novela de Julio Verne. Foto (Todd-Ao, exhibida en México, en Cinemascope-Eastmancolor): Lionel Lindon. Música: Víctor Young. Intérpretes: David Niven, Cantinflas, Shirley McLaine, Robert Newton y un montón de estrellas desocupadas. Producida por Michael Todd en 1956. Distribuida por U. A.

Todavía recuerdo la forma en que los *Cahiers du cinéma* dieron cuenta de la muerte de Michael Todd. Una pequeña nota nos informaba del sensible fallecimiento del argumentista Harry Cohn, proporcionándonos algunos datos sobre su carrera cinematográfica y, al final, se añadía, más o menos, lo siguiente: "También pereció en el mismo accidente aéreo un productor llamado Michael Todd."

La *boutade* me hizo gracia. Pero en aquel tiempo no había visto todavía *La vuelta al mundo* y pensé que quizá fuera injusto menospreciar de fea manera —¡y en ocasión de su muerte!— a un hombre que había sido capaz de movilizar tal cantidad de recursos para hacer un solo *film*. Pero la verdad es que los *Cahiers*, con esa nota, no hacían más que poner a cada quién en su lugar. Después de haber visto su *film*, para mí está claro que Michael Todd era, como hombre de cine, un pobre hombre.

La vuelta al mundo quizá no merezca sino dos o tres líneas en las que se diga que es un churro inverosímil. Pero yo no me resisto a la tentación de hacer algunas consideraciones sobre lo que representa. Es decir, sobre el "cine-espectáculo".

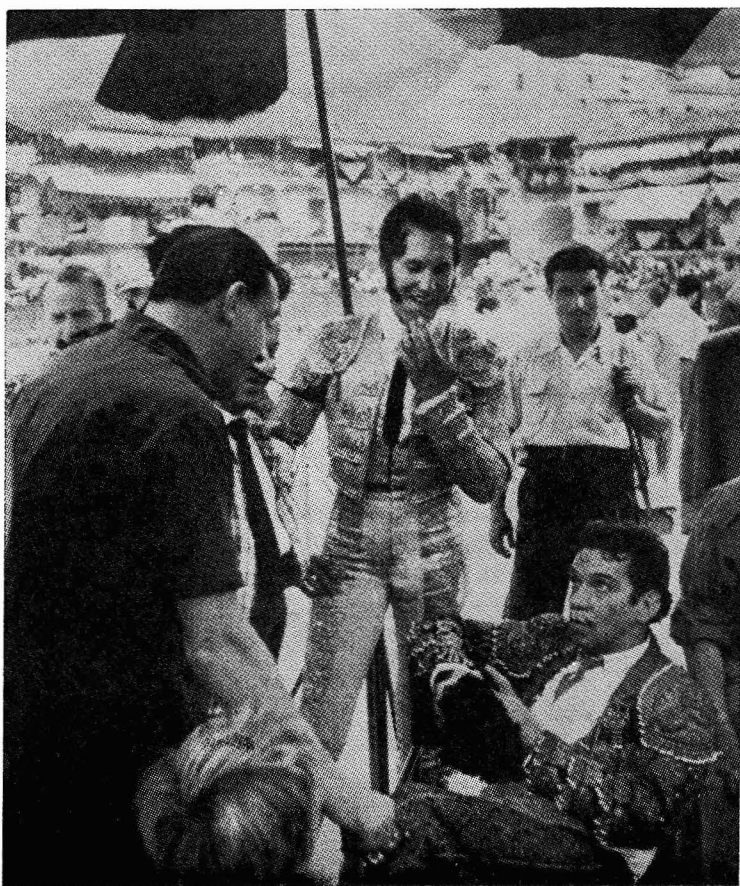
En efecto: un Todd, a quien la vida dio muchas satisfacciones, pensó que hacer una gran película *era*, simplemente, cuestión de dinero. (Como lo fue para él conseguirse una esposa lo más espectacular posible.) Actitud la suya que, para quienes amamos el cine como arte y todas esas cosas, resultaba insolente y ofensiva. Pero uno no podía menos que inquietarse un poco al saber de los millones invertidos en el *film*, de la cantidad de estrellas contratadas, etcétera, etcétera. La cuestión estaba en ver si todo ese alarde servía para demostrar que el cine

que gusta a la gente lo hacen, no los directores llenos de teorías y exquisiteces, sino los dinámicos hombres de negocios. Esos magnates a los que, por lo visto, hay que admirar obligatoriamente, de acuerdo con la escala de valores del "mundo occidental".

Por una vez, creo que hemos salido triunfantes quienes creemos que el buen cine debe muy poco a los millonarios. No puedo ocultar que me produce un "mal-sano" regocijo oír los comentarios de personas que, después de admitir que *La vuelta al mundo* tiene "bonitas fotos" (también las tienen los documentales de Edmund Reek), confiesan su aburrimiento ante ese alarde de incoherencia, de desorden, de arbitrariedad, que es la película en cuestión. Y me regocijo porque pocas películas demuestran hasta qué punto la presencia de un director determina la calidad de un *film* como lo demuestra *La vuelta al mundo*.

No hablemos ya del cine "de autor", del cine de un Bresson, de un Bergman. Volvamos al cine espectáculo. Aun para hacer ese cine, hace veinte años David O'Selznick comprendió que necesitaba de los servicios de un artesano competente como Victor Fleming para que *Lo que el viento se llevó* resultara una película digerible. Y la MGM tuvo buen cuidado de encargarle a William Wyler la segunda versión de *Ben Hur*. Pero un Todd era un pobre hombre de cine, ya lo he dicho, y creyó que podía prescindir de un director. Así, le encargó un elefante blanco al entonces casi novato, y pese a ello, mediocre, realizador inglés Michael Anderson, quizá por ahorrar unos cuantos dólares; los mismos dólares empleados en someter a Frank Sinatra, Marlene Dietrich o Ronald Colman a la condición de "extras".

Claro, a pesar de todo, un Todd ganó carretadas de dinero. Pero el cielo, jus-



La vuelta al mundo en ochenta días

ticiero, se encargó de demostrarle poco después cuán poco valen las vanidades humanas. Y allá arriba, mientras toca el arpa, Todd habrá meditado en que, a falta de fortuna, gloria y Elizabeth, que ya no las tiene, tampoco puede contar con el respeto que los verdaderos hombres de negocios con dos dedos de frente, como Samuel Goldwyn o David O'Selznick, inspiran aún a los críticos ferozmente "hirosimistas". ¡Todo por no haberse enterado de que los directores de cine tienen alguna importancia!

¿Debo decir algo más sobre *La vuelta al mundo*? No, por favor. Déjenme olvidarla lo más pronto posible. En todo caso, cabe preguntar que el hecho de iniciar el film con la exhibición de *De la tierra a la luna*, de Meliès, no sirve sino para demostrar, contra lo que Todd creía, que el viejo primitivo francés sigue estando muy por delante de su pretendido sucesor norteamericano. ¡Ya hubiera querido Todd tener una millonésima parte de la imaginación y de la inventiva del viejo Meliès! ¡Ah! Y vale la pena advertir que los créditos del film que se nos dan, según una nueva moda, al final de su exhibición, son muy superiores al film mismo.

(A propósito de "cine-espectáculo" y de directores, espero poder comentar en el próximo número de *Universidad* ese formidable díptico de Fritz Lang constituido por *El tigre de Bengala* y *La tumba india*. Hasta ahora, no he podido ver todavía el segundo de esos films, que me imagino tan maravilloso como el primero.)

SONATAS, película hispano-mexicana de Juan Antonio Bardem. Argumento: Juan Antonio Bardem, sobre temas de Valle-Inclán. Foto (a colores): Cecilio Paniagua y Gabriel Figueroa. Intérpretes: Francisco Rabal, María Félix, Aurora Bautista, Carlos Casaravilla, Fernando Rey, Ignacio López Tarso, Carlos Rivas. Producida en 1959 (Barbachano Ponce-Uninci).

Después de *La venganza*, *Sonatas* viene a confirmarnos el descenso cualitativo de Bardem. ¿A qué podemos atribuirlo? Hablar de decadencia a estas alturas me parece prematuro. Pero por otra parte, no puede uno evitar el temor de que el Bardem de *Calle Mayor* se haya perdido para siempre. Ojalá no sea así.

Decía no sé quién que un realizador joven debe comenzar su carrera retratando a la gente y al medio que conoce. Tal afirmación me pareció aventurada, como me lo parecen todas aquellas que pretenden señalar un camino obligatorio para el creador. Sin embargo, en el caso de Bardem, cabe señalar que sus mejores películas son aquellas, precisamente, en que aborda los problemas de las capas sociales próximas a él: la "familia teatral" de *Cómicos*, la burguesía y la intelectualidad universitaria de *Muerte de un ciclista*, la clase media de *Calle Mayor*. En esos films, Bardem se nos mostraba tan discursivo y retórico como en los que ha hecho después. Pero, por encima del prurito aleccionador del cineasta, se imponía la *evidencia*, la verdad de las situaciones y de los personajes.

Sonatas, en cambio, supone una absoluta subordinación de la realidad retratada a las necesidades de un planteamiento

ideológico. Que la intención de ese planteamiento sea justa y valiente y que tenga un especial relieve en la España de hoy, es algo que no me cansaré de decir. Pero la ineficacia estética del film compromete seriamente su misma intención ideológica. Y eso también hay que decirlo.

Se ha hablado mucho y con razón de que Bardem ha pretendido, con *Sonatas*, hacer algo así como una réplica española de *Senso*, aquel extraordinario film de Luchino Visconti. Es decir: las sonatas de Valle-Inclán le sugirieron a Bardem la posibilidad de recrear esa atmósfera romántica y decadente que caracterizara a la película italiana. Pero Visconti, sin dejar de ser un hombre de izquierdas, supo comprender la necesidad de mantenerse fiel al espíritu de una época. Sobre la base de esa fidelidad inicial, el realizador hurgaba en sus personajes hasta darnos de ellos su verdadera dimensión humana.

Bardem procede exactamente al contrario: parte de unas apariencias meramente exteriores para fabricar sobre ellas

unos personajes ideales, buenos para ilustrar sus ideas. Sin embargo, aunque el Bradomín de Bardem ya no sea el de Valle-Inclán, no puede dejar de serlo enteramente, puesto que hay una referencia literaria establecida "a priori" a la que no es posible sustraerse. De ahí que la "toma de conciencia" del personaje parezca ir en contra de su propia manera de ser, de su naturaleza humana misma. El Bradomín de Bardem es un personaje híbrido, carente de una personalidad definida y, por ello, el ejemplo que a través de su evolución psíquica se pretende dar no tiene la fuerza de la evidencia.

En definitiva, Bardem, para hacer sus llamamientos, muy noblemente intencionados, en favor de la lucha por la libertad, parte de situaciones y personajes ideales, esquemáticos. Ha caído, digámoslo de una vez, en los viejos vicios del cine aleccionador, del cine con pretendida "utilidad social". Por lo demás, *Sonatas* es un film realizado sin inventiva y sin ingenio, sin ese ánimo *revelador* necesario en toda auténtica obra de creación.

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

ABUSO DE LA MÚSICA

ALGUNA VEZ, y en estas mismas páginas, comenté las enormes facilidades que nuestro tiempo proporciona a la difusión de la música. Muy al contrario de lo que sucedía antes de la radiodifusión y del disco, el aficionado puede hoy disfrutar constantemente de las grandes obras musicales, sin más esfuerzo —si a eso se le puede llamar esfuerzo— que oprimir o hacer girar un botón en su casa. Consecuencia de ello es —anverso— que estamos más familiarizados que nunca con la música, pero también —reverso— que existe una especie de inflación, nada buena, por supuesto, para la dignidad y la recta estimación de este arte. El aficionado ya no usa, sino que abusa de la música, con el resultado de que su veneración por ella disminuye inevitablemente y —lo que es peor— puede llegar a sentir un hastío sin remedio.

Pero hay todavía otras formas de abuso, superlativamente degradantes para la música, que son ya un rasgo característico de la vida contemporánea. Sobre ellas quisiera que meditásemos juntos el lector y yo.

La aplicación de la música a funciones que no son estrictamente la de proporcionar un específico deleite estético al oyente es la puerta por la que entró tan lamentable abuso. La cosa, por supuesto, viene de lejos, y en sus comienzos no tuvo nada de indigna. Música aplicada podríamos denominar a la que encontramos en la iglesia, en el ejército, en las grandes ceremonias cívicas, en los festines, al pie de la ventana de la muchacha cortejada y en boca de la madre que trata de adormecer a su niño. Música aplicada es también la que escuchamos en el teatro —de la ópera al drama con música de escena— y en toda manifestación coreográfica —del ballet al baile popular y de salón—. En todos esos casos la música está al servicio de algo y, por tanto, ocupa un lugar secundario.

Ante el ballet y ante el teatro lírico habría que preguntarse: ¿quién sirve a quién o quién es pretexto o inspiración de quién? Los que van al ballet van a ver bailar antes que a oír música. No importa que un cierto argumento y un determinado boceto de coreografía hayan sido los inspiradores de la partitura: la música se ha puesto al servicio de la danza, es decir, de aquel argumento y aquella coreografía iniciales que luego, en la escena, asumen función principalísima. Y aun en los casos en que la coreografía y el argumento mismo han nacido de una partitura —como, por ejemplo, ocurre con *Las sílfides*, *Los presagios* y *Choreartium*— son aquéllos y no ésta lo que priva para la mayoría del público, salvo para una exigua minoría, de espíritu eminentemente musical y ánimo especulativo, que asiste al espectáculo para ver cómo la música se tradujo en danza.

Por otra parte, toda la historia de la ópera se reduce en último término a una lucha por la preeminencia entre el drama y la música. Hay épocas en que ésta es una leal servidora de aquél; otras en que pretende recabar para sí todos los honores prodigados al género y toma al drama como mero pretexto para el despliegue de sus propias galas. Pero aun en este caso la ópera no llega a convertirse en mero concierto o audición, sino que continúa siendo un espectáculo musical, es decir, un caso de música aplicada.

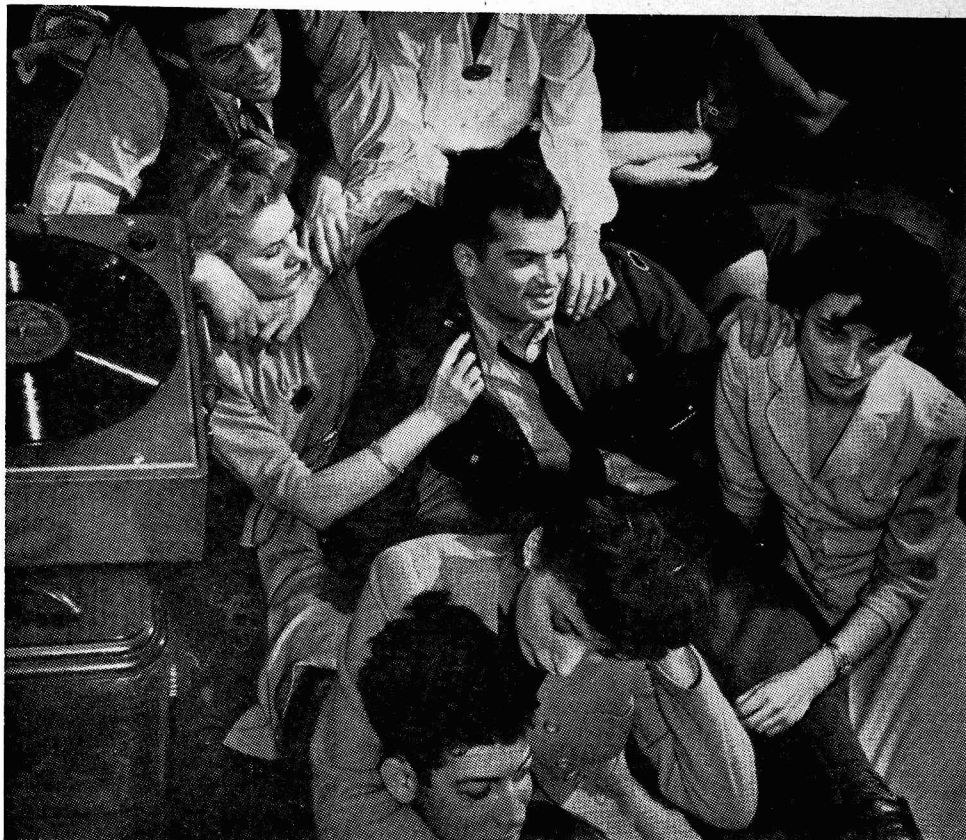
Y todavía tenemos el drama propiamente dicho al que se le añade música de escena —no incidental, como, con la lamentable barbarismo, la denominan muchos—, un caso bien patente de música aplicada, ya que la música se utiliza para ilustrar o realzar determinadas escenas, con una función no más importante que la del decorado.

De la práctica de aplicar música al drama hablado deriva, sin duda alguna, la *música de fondo* —o como la llamen— de

las películas. Y con ésta entramos ya en el plano del abuso. Es indudable que puede haber escenas en alguna película que se beneficien con un fondo musical que aumente o subraye su dramatismo. Pero lo que resulta muy dudoso es que todas las películas necesiten música. En la mayoría de los casos, la música se convierte en un runrún tan innecesario, que cuando cesa no la echamos de menos. Y cuando un director se atreve —porque, dadas la rutina y las convenciones cinematográficas, eso constituye todo un atrevimiento— a prescindir de la música en una película, como, por ejemplo, hizo Buñuel en su *Nazarín*, tardamos mucho en percatarnos de tan insólita ausencia del elemento musical. La música de cine no es funcional casi nunca y sólo desempeña un papel suntuario, lo cual, después de todo, significa una degradación para ella.

Abuso, y grande, de la música se hace también en la radiodifusión. Ahí la degradación llega a límites intolerables. No hay novelas en episodios ni obras teatrales radiadas que no vayan envueltas en música. Esa práctica está más justificada ahí, que en el cine, porque en cierto modo la música está supliendo al decorado, ya que, al faltar el elemento visual, es ella el único medio posible de establecer el ambiente que requiere cada escena. Pero lo malo es que al servicio de historias estúpidas y cursis se pone, por regla general, música buena, fragmentada, mutilada, para mayor escarnio. No sé por qué razón —pero debe de haberla, y muy poderosa— los sindicatos de compositores no obligan a los productores de radio a encargar música especial para acompañar o ilustrar las obras radiofónicas, de la misma manera que exigen que toda película lleve música original de alguno de sus afiliados (y a tal punto son intransigentes en eso, que si, por excepción una película se hace sin música, el sindicato cobra los honorarios del innecesario compositor). Así los músicos contarían con una fuente más de trabajo y la buena música quedaría a salvo de esa lamentable profanación, profanación que es aun más grave en el caso de los anuncios comerciales radiados, en los que los más prosaicos artículos y los más ramplones textos publicitarios van unidos muchas veces a la música de Beethoven o de Debussy.

Otro grave abuso de la música lo tenemos en esa infinidad de piezas de música ligera o de baile basadas (?) en temas de grandes compositores. Recuerdo que allá por la tercera década de este siglo actuaban con merecido éxito en Europa un dúo de pianistas franceses, Wiener y Doucet, en cuyo repertorio figuraban, al lado de clásicos como Bach, bastantes arreglos de la mejor música negra. Doucet tuvo la humorada de escribir una *Chopiniana* con algunas de las melodías más conocidas de Chopin, tratadas jazzísticamente. La obrita demostraba musicalidad y verdadero ingenio y, desde luego, iba dirigida a quienes podían estimarla justamente, como lo que era: una *boutade* y nada más. Lo malo es que tal pieza parece haber abierto los ojos de una infinidad de músicos de jazz y afines que, faltos de ideas musicales propias, se pusieron a fabricar piezas y más piezas con temas de los más venerables de la música universal y sin ninguna gracia, ni musicalidad, ni ingenio por su parte. Su acción es tan reprochable y ayu-



"El aficionado ya no usa, sino que abusa de la música"

na de sentido como lo sería pintarle bigotes a la Gioconda o ponerle camisa sport a un caballero del Greco. Como hace años escribió Ildebrando Pizzetti, "no se debería tolerar en la música de jazz o en ciertas músicas de cine, la deformación creada por indignos traficantes o parásitos de la música, de ciertas obras musicales que nosotros, músicos, consideramos como intangibles".

Los folkloristas y los etnógrafos saben muy bien que el hombre gustó o necesitó siempre acompañar con música muchas de sus labores. Pero para ello creó cantos de trabajo especiales, uno de los géneros más interesantes de la música tradicional. Hoy, en cambio, se introducen en fábricas y talleres, músicas que nada tienen que ver con el ritmo de los trabajos en ellos realizados, músicas serias, músicas ligeras con las que se trata de distraer el ánimo del trabajador. No sé —porque no entiendo de esas cosas— hasta qué punto esas músicas puedan redundar en beneficio de la producción; pero de lo que sí estoy seguro es de que el espíritu del trabajador no puede dejar de embotarse, a la larga, para la música. Al principio pondrá atención en ella, luego la oírás como un runrún cualquiera, para acabar no oyéndola siquiera, como le sucede con el ruido de las máquinas

que tiene en torno. ¿Y será posible que cuando salga del trabajo tenga apetito de oír más, de, por ejemplo, ir a un concierto? Creo que la música tiene, ciertamente, un lugar en talleres y fábricas, pero eso en los ratos de descanso, en los que el trabajador esponje el ánimo y olvide la prosaica y penosa labor a que acaba de estar sometido. Así la música conservará para él el alto rango que merece y nunca se sentirá hastiado de ella.

Y, por último, pensemos lo que el abuso de la música representa en relación con el ciudadano que está en su casa tranquilamente o va por la calle a sus quehaceres. Es toda una tortura: la radio o el tocadiscos del vecino vomitando música todo el día; la radio del autobús o del taxi metiéndosela por los oídos, quieras que no; y, recientemente, con el diabólico invento de los radios portátiles o *transistores*, ni en la calle, ni en el apacible parque está uno a salvo de tales sonoros asaltos. Creo que va siendo tiempo de que las autoridades se preocupen de esto, como se preocupan de evitarnos los ruidos innecesarios. Los nervios del ciudadano no pueden estar sometidos a semejante ofensiva musical —o pseudomusical— sin sufrir grave quebranto. Ahora que se comienza a utilizar la música como terapia de ciertas enfermedades mentales, se va a dar el caso peregrino de que a las clínicas de los psiquiatras lleguen pacientes con desórdenes nerviosos provocados o agravados por ese abuso de la música, algo así como lo del millonario que construye asilos para la gente que él mismo redujo a la miseria. Y si no se pone freno a ese estado de cosas, la psicoterapia musical se convertirá en una rama de la homeopatía, *similia similibus curantur*, cuya eficacia no me atrevo a poner en duda, pero que me parece inferior a la de una sensata profilaxis prescrita e impuesta sin miramientos por las autoridades. Con ella los ciudadanos saldríamos ganando, y la música también.



TEATRO

Por José Luis IBÁÑEZ

FESTIVAL

DIJERON que durante el mes de septiembre iban a dar a conocer un número considerable de obras y autores teatrales mexicanos; que los empresarios (reconociendo que debe consumirse lo que el país produce) dedicarían sus esfuerzos (y parte de sus ahorros) a la exaltación de nuestros dramaturgos ya conocidos y al descubrimiento de nuevos talentos. De tal manera, creyeron que al menos en ese breve período, el público encontraría en los escenarios de nuestra ciudad, la ansiada imagen de las más representativas inquietudes, preocupaciones y palpitaciones de nuestro pensamiento nacional.

Quisieron preparar una nueva línea que el pueblo pudiera gritar: ¡Viva el Teatro Mexicano, también! Pero han pasado las fiestas patrias, el mes del sesquicentenario ha llegado a su fin, y el nuevo grito no resonó. Se oyen, en cambio, quejas y protestas por un pseudo-Festival que, entre otras cosas, ha confirmado la falta de talento, la mediocridad, la estrechez mental que domina a la actividad teatral de la ciudad de México.

¿Qué oportunidad le han dado al público de ese Festival para descubrir algo merecedor, de su auténtico entusiasmo; para enfrentarse a algo renovador; para distinguir la voz reveladora de un verdadero poeta? Y no se atrevan a decir que al público le falta la capacidad para someterse a esa experiencia.

¿Por qué le han prometido al público un gran teatro mexicano y después le entregan el más pequeño en espíritu, en intenciones y en alcances?

¿Cómo puede permitirse que, además, se valgan de todos los recursos para vencerlo de que han cumplido su promesa?

Hemos visto anunciada una docena y media de estrenos durante el mes de septiembre, y cuando no han sido catástrofes económicas o artísticas, esos acontecimientos han sobrepasado o se han aproximado a los límites.

Si de algo es evidente que el teatro mexicano necesita desahirse, es de las fórmulas. "Aristóteles señaló... Miller probó... Según Brecht... En Broadway... En París se ha comprobado... En Moscú, en Madrid, en Japón, en China y hasta en Argentina...", etcétera. Imítense o renúnciese. Escójense los elementos que han demostrado su eficacia en otras partes, tradúzcanse y adapten a nuestro medio; adóptense; preséntense el nuevo producto, y mediante una hábil campaña de ventas, recíbanse los beneficios del procedimiento. Actitud industrial, regida por leyes aceptadas. La fábrica feliz, ha sacado su muestrario durante las Fiestas Patrias, y nos ha dejado con la convicción de que el teatro mexicano de hoy, aunque más activo que el de ayer, es pura llamarada de petate.

Los autores mexicanos, a juzgar por este Festival, padecen voluntariamente una misma enfermedad: la timidez. Tal parece que no quieren arriesgarse a nada,

y que su propósito no va más allá de escribir una obra "sin defectos". Para esto, claro, necesitan un modelo que sirva de medida... y de defensa. Despojan al teatro de su condición poética y le imponen, a cambio, un ajeno sentido matemático.

Y si no quiero referirme, por ahora, a una obra en particular, es porque las que se presentaron en teatros comerciales durante el mes de septiembre (y casi todas las que se escriben en México) comparan por igual la actitud.

Los nuevos autores que aparecieron en el período de celebración, son viejos hasta en los defectos que intentan rehuir, y desesperadamente superficiales. Aíslan un momento de la realidad y después lo reproducen en una forma que sólo consigue retener lo que aquella realidad ya mos-



“Shakespeare en México?”

traba por sí misma. Ni inventan, ni imaginan, ni penetran la realidad con su pensamiento. En un esfuerzo más costoso que significativo, como los “autores” que ya no reciben el tratamiento de “nuevos”, escriben... nada más.

NOTA: Para colmo, la noble iniciativa no culminó en sorpresas de ninguna especie, pero puede señalarse que Rafael Solana, quien, por fortuna, no necesita ninguna presentación, fue el autor más solicitado del Festival. TRES obras suyas llegaron a representarse al mismo tiempo en tres salas distintas. Una de ellas, que (significativamente) lleva el título de *A su imagen y semejanza*, logró reaparecer en el sitio que le corresponde, después de algunos años de estrenada.

¡UN SEGUNDO PARA SHAKESPEARE!

Hablando de nobles iniciativas, podría pensarse en una que sirviera para que las obras de Shakespeare dejaran de ser, en

nuestro país, meros cuerpos de delitos. Creo que pocas veces sufre tanto el pobre público mexicano como cuando sube a la escena nacional una de sus creaciones. La vergonzosa transformación que padecen aquí, parece ya, más que una consecuencia de terribles equivocaciones, el éxito de una implacable campaña de aniquilación.

En los últimos seis años de teatro en esta ciudad, difícilmente podrían señalarse espectáculos más aburridos, ininteligibles, y deplorables, que los que se ampararon bajo los títulos de *Macbeth*, *Sueño de una noche de verano*, *El mercader de Venecia*, *Como gustéis*, *Hamlet* (dos veces vapuleado en un mismo año). ¿Shakespeare en México? Presagio de catástrofe.

Y he aquí que Otelo, en una hermosa noche de septiembre, subió al cadalso del Teatro Xola, para cumplir la máxima pena que el Instituto Mexicano del Seguro Social le impone a las grandes obras del teatro universal: que las dirija Ignacio Retes, y que las decore Julio Prieto.

Una vez más, Shakespeare ha quedado opacado, escondido, disfrazado y casi irreconocible. En esa representación, los tintes tricolores de la escena final (el verde Otelo, la blanca Desdémona y el colorado lecho); las pelucas; las escaleritas y las escalerotas; las incontables genuflexiones; los gritos, las contorsiones, la incómoda postura en que la desdichada Desdémona pasa a mejor vida; las mutilaciones al texto, etcétera; todo es más notable que la palabra del poeta.

Un espectáculo inolvidable, sí, merecedor de toda censura.

Es evidente que el incurrir en tantas torpezas requiere un esfuerzo extraordinario; y es evidente, también, que para tolerarlas, hace falta otro esfuerzo de igual magnitud.

JEZABEL

Jean Anhouil, uno de los autores franceses más renombrados, ha sido agregado a la lista de los prohibidos por el Departamento de Espectáculos, que intervino para suspender las representaciones de su obra *Jezabel* en el Distrito Federal.

Se supone que esta medida fue tomada en defensa y protección de los intereses del público. ¿No sería posible pensar, a la vez, en medidas correspondientes que protejan, defiendan y aseguren el trabajo que no se ha hecho con el afán de perjudicar esos mismos intereses de ese mismo público?

IGNORADOS

Alexandro, ex-miembro de la compañía Marcel Marceau, y actual profesor de mímica en varias academias de Teatro, logró dirigir brillante, excelentemente, la obra de Samuel Beckett *Fin de partida*, para el Teatro Universitario. Aunque haya sido ignorado, este magnífico espectáculo —que duró poco tiempo en cartel— nos dio otra formidable actuación de Amparo Villegas, y permitió que Héctor Ortega se revelara como un actor espléndido.

La paz ficticia, de Luisa Josefina Hernández, se presentó dirigida por Fernando Wagner, en el Teatro del Bosque. El I. N. B. A. se encargó de que el público se quedara sin conocerla. ¿Cómo? No anunciándola, sencillamente y exhibiéndola en funciones de índole especial.

BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ

LA BIBLIOGRAFÍA martiana se ha enriquecido notablemente con una obra publicada en el presente año: *Antología crítica de José Martí*, recopilación, introducción y notas de Manuel Pedro González, México, D. F., Publicaciones de la Editorial Cúltvra, T. G., S. A., 1960, xxxiv + 546 pp. (Universidad de Oriente, Departamento de Extensión y Relaciones Culturales, Santiago de Cuba.) A contrapelo de su título un tanto equívoco, se trata ciertamente de una "antología de estudios sobre Martí", muy rigurosa por cierto. El contenido excelente no se debe a la casualidad o a la intuición, tan socorridas en la América hispánica, sino al cabal conocimiento de la bibliografía crítica martiana del compilador.

De 1935 acá se viene ocupando Manuel Pedro González de la obra de Martí y de la crítica que ésta ha motivado. De aquella fecha data su primer trabajo sobre el tema de su predilección: "La revalorización de Martí", publicado en La Habana, 1937. "Acotaciones en torno a su bibliografía", dice el subtítulo de la reproducción en volumen (*Estudios sobre literaturas hispanoamericanas. Glosas y semblanzas*, México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1951, pp. 133-150). Es en verdad una revisión a fondo de la bibliografía martiana de 1895 a 1935 y en ella se apuntan algunos temas que el propio autor retomará más adelante: las relaciones de Martí con los Estados Unidos y con Rubén Darío.

Sin embargo, "La revalorización de Martí" no era más que un adelanto de la obra mayor que Manuel Pedro González venía preparando "a lo largo de veinte años de laboriosas pesquisas": las imprescindibles *Fuentes para el estudio de José Martí. Ensayo de bibliografía clasificada* (La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cúltvra, 1950, viii + 517 pp.), volumen I de la serie de "Bibliografía Cubana", como no podía ser de otra manera. En el prólogo, titulado "Significación de José Martí", Manuel Pedro González estampó lo que sigue: "Como otros muchos, hubo una época en que soñé escribir un libro sobre Martí —tema que a tanto ha tentado— pero decidí que era más necesario y más útil a la gloria del Maestro, reunir y clasificar por lo menos parte de lo mucho que sobre él se ha escrito para facilitar su estudio a los que en el futuro quieran ahondar en su análisis." Lo curioso es que el disciplinado bibliógrafo no pudo por mucho tiempo renunciar a su sueño.

Tres años después de esta declaración Manuel Pedro González publicó su *José Martí, Epic Chronicler of the United States in the Eighties* (With an Introduction by Sturgis E. Leavitt, Chapel Hill, The University of North Carolina Press [1953], xiii + 79 pp.), tema sobre el cual se han escrito varias monografías, pero que por haberlo desarrollado directamente en lengua inglesa y dirigido en especial al público norteamericano ha contribuido eficientemente en

la difusión del nombre de Martí en los Estados Unidos. De entonces a la fecha Manuel Pedro González ha escrito una serie de ensayos sobre diversos aspectos de la obra de José Martí, que reunidos formarían un volumen más denso que el anterior. La mayor parte de estos ensayos versa sobre las relaciones de Martí con el modernismo y los modernistas, en particular con Rubén Darío. Con preciosa documentación y fino criterio, destaca las características relevantes del estilo de Martí, lo mismo que su preeminencia y prioridad en la renovación de la prosa artística en lengua española. De ellos hemos dado cuenta pormenorizada en nues-



Martí, óleo de Herman Norrman

tra anterior "Biblioteca" (*Universidad de México*, agosto de 1960, vol. xiv, N° 12, p. 31), faltando únicamente en el recuento un ensayo sobre "José Martí, anticlerical irreductible", aparecido en *Cuadernos Americanos*, enero-febrero de 1954, año xiii, vol. lxxiii, N° 1, pp. 170-197.

Armado pues de todas armas se nos presenta hoy Manuel Pedro González con esta *Antología crítica de José Martí*, que no tiene más flanco débil que el de la modestia del propio antólogo, pues en justicia debió de incluir un ensayo suyo por lo menos. Se podría argüir en su favor que el prólogo, "Evolución de la estimativa martiana", y la nota preliminar, "Explicación y gratitud", suplen la omisión de su firma en el cuerpo antológico de la obra, pero esta razón no es suficiente. La inclusión del ensayo de Manuel Pedro González sobre la "Conciencia y voluntad de estilo en Martí" era indispensable, aunque figurara al lado de los de Alfredo A. Roggiano ("Poética y estilo de José Martí") y de José Antonio Portuondo ("La voluntad de estilo en José Martí"), pues sólo la literalidad de su título, no el contenido, importa una

repetición. También pudo el antólogo sustituir "La huella de Martí en Rubén Darío", de Osvaldo Bazil, por sus propios ensayos sobre las "Resonancias de la prosa martiana en la de Darío" y sobre la "Iniciación de Rubén Darío o en el culto a Martí", que superan con mucha ventaja el de Bazil, a tal punto, que lo reducen a su mera importancia histórica.

La *Antología* está dividida en tres secciones: "Estudios sobre la prosa de José Martí" (quince piezas), "Estudios sobre José Martí, poeta" (ocho) y "Estudios sobre las ideas de José Martí" (siete). La primera contiene los ensayos ya clásicos de Darío, Gabriela Mistral y Unamuno y los de Juan Ramón Jiménez, Federico de Onís y Max Henríquez Ureña, bien conocidos y apreciados. Hay que subrayar en esta sección las aportaciones de los ensayistas de la nueva generación, como Anderson Imbert, Portuondo y Roggiano, de las que no se podrá prescindir en el futuro. Otros ensayos son firmados por martianos distinguidos, como Medardo Vitier, Fina García Marruz y Juan Marinello. Antes nos referimos al de Osvaldo Bazil y ahora al del crítico español Guillermo Díaz-Plaja, páginas apresuradas que se transcriben de su *Modernismo frente a noventa y ocho* (Madrid, 1951, pp. 305-307) y que a su vez incorporan otras de los *Ensayos sobre el fenómeno literario* (Barcelona, 1941, pp. 79-80), del mismo autor.

Los "Estudios sobre José Martí, poeta" debieron de encabezarse por el del mismo título de Rubén Darío, de acuerdo con la cronología de las piezas, como se hizo en la primera sección. El de Gabriela Mistral sobre los *Versos sencillos*, como el otro suyo sobre "La lengua de Martí", es tan personal que dicen tanto de Martí como de la propia autora. De la crítica moderna sobre la poesía de Martí (Eugenio Florit, Juan Carlos Ghiano, Roberto Ibáñez y Cintio Vitier), la más abarcadora es la de Ghiano, la más sensible la de Florit; todas iluminan alguna obra o algún aspecto de la obra poética de Martí. Los ensayos de José María Chacón y Calvo y de José J. Arrom se complementan mutuamente: son necesarios para el conocimiento de la veta popular del "José Martí, poeta".

Las piezas sobre las ideas de Martí están suscritas casi exclusivamente por cubanos, si se exceptúan las "Reflexiones" de don Fernando de los Ríos y el ensayo de Andrés Iduarte, trabajos bien estimados desde su primera publicación. Los ensayos de Mañach y Piñera son de lo más serio que se ha escrito sobre el tema. Los de Miguel Jorrín son los más ceñidos y enjundiosos. El de Medardo Vitier completa muy eficazmente las venerables "Reflexiones" de don Fernando de los Ríos. El volumen se cierra con una bibliografía mínima de y sobre Martí, destinada a los lectores extranjeros no familiarizados con la obra y la crítica martiana.

La calidad de la selección de estos estudios y la utilidad de tenerlos a mano en un solo volumen es innegable. Los estudiosos de Martí y de las letras hispanoamericanas estarán por siempre agradecidos con el modesto pero riguroso compilador. Ya es tiempo de que los grandes autores hispanoamericanos dispongan de obras como ésta y no sólo de elogios y panegíricos. Estudio, comprensión y estimativa es lo que más necesitan.

LIBROS

FELIKS GROSS y REX D. HOPPER, *Un Siglo de revolución*. UNAM, México, 1959, 412 pp.

A TRAVÉS de varios acontecimientos históricos característicos, se estudian los movimientos que se han producido en la lucha por el poder, en especial las técnicas y las tácticas que han servido de instrumento, y las diversas formas que se han empleado para derrocar a las autocracias y a las democracias.

Fundamentalmente se pueden producir dos tipos de transferencias violentas del poder: revoluciones desde abajo (en las que participa principalmente el pueblo), y revoluciones desde arriba (que realiza un grupo situado dentro del poder mismo). También pueden combinarse ambas formas, o presentarse algunas variantes de las mismas.

Para describir la acción de los partidos políticos y su manera de manejar las ideas y las estrategias, se hace un análisis histórico del movimiento revolucionario ruso, y se estudian algunos aspectos de la Revolución Mexicana.

En Rusia, gracias a sus complejas circunstancias sociales, se pudieron poner en juego las más diversas estrategias y tácticas. El movimiento decembrista (una revolución militar desde arriba) fracasó por las vacilaciones de sus jefes, y por no tener el apoyo de las masas. Más tarde los revolucionarios socialistas buscaron el apoyo del pueblo (revolución desde abajo). Se empleó el terrorismo individual y las huelgas como armas en contra del gobierno zarista; la toma del poder fue lenta pero inevitable.

Luego los autores consideran la lucha en contra del poder detentado. Estudian la sociología de los movimientos subterráneos de resistencia (Francia, y principalmente Polonia), los tipos de personalidades que los constituyeron, y sus actividades heroicas. Otra fuerza que lucha desde el exterior es la emigración política que huye de las tiranías (Francia Libre, el gobierno polaco en exilio, etcétera), y los autores no olvidan describir sus actividades, y subrayan la importancia de estos grupos en la reconquista del poder.

Este estudio social está dedicado en sus últimas consecuencias a defender la libertad. La revolución es un instrumento democrático que se ha utilizado en contra de la tiranía; pero los dictadores también la han empleado cuando las democracias son débiles. El conocimiento de las técnicas revolucionarias puede ayudar a prevenir los males sociales que acarrea el advenimiento de las dictaduras.

C. V.

G. E. LESSING, *Laocoonte*. UNAM. México, 1960, 194 pp.

LESSING (1729-1781) se inició en las letras como dramaturgo, y sus obras dramáticas (*Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*, *Minna Von Barhelm*, etcétera) alcanzaron en su época un gran éxito. También ejerció otros géneros. En sus ensayos, polémicas y cartas, expresó sus opiniones iluministas sobre religión y filosofía. En su *Laocoonte* se muestra como un profundo erudito del arte griego. En este tratado de carácter polémico discute el estudio de Winckelmann: *De la imitación de las obras griegas en pin-*

tura y en escultura, y trata de deslindar los terrenos que corresponden a la poesía y a las artes plásticas.

El Laocoonte de la escultura a pesar de sus sufrimientos no grita, sino suspira. Imagen que no corresponde a la descripción patética que Virgilio hizo del sacerdote troyano. Estas diferentes concepciones (explica Lessing) obedecen a las exigencias propias de cada arte. Mientras que en las representaciones plásticas se procuraba moderar las expresiones de dolor, en las descripciones literarias estaba permitido mostrar en toda su intensidad las penalidades de los personajes. Lessing acumula numerosos ejemplos en apoyo de su tesis, y luego ofrece otras razones para fundamentar las diferencias que existen entre los tratamientos propios de la escultura y de la poesía. A la primera le asigna el dominio del espacio, a la segunda el del tiempo. Sobre estas premisas Lessing desarrolla sus ideas sobre lo bello y la imitación de la naturaleza. Así, por ejemplo, concluye que la escultura presenta un punto de vista inmutable y único; en cambio la poesía posee varios puntos de vista y es capaz de representar una acción. Los campos que deslinda el autor corresponden a las posibilidades de cada una de las artes. Se puede afirmar, por regla general, que donde las artes plásticas encuentran una limitación, la poesía tiene un campo libre para su desarrollo, y a la inversa.

Aparte de sus conceptos (muchos de ellos aún no han perdido su validez) la lectura de *Laocoonte* es interesante por el amplio conocimiento y la penetración que muestra el autor en su examen de las obras clásicas.

C. V.

FERNANDO BENÍTEZ: *La batalla de Cuba* (con un ensayo de Enrique González Pedrero). Ediciones Era, Colección Ancho Mundo, 1. México, 1960, 185 pp.

NO ES novedad afirmar que Fernando Benítez es un excelente periodista; libros anteriores a *La Batalla de Cuba* habían señalado su profundo conocimiento del oficio y una singular, auténtica actitud. Benítez, al mismo tiempo que representa la dignificación del periodismo mexicano (crónicas y reportajes de calidad, rechazo de todo lo que suene a improvisación, a fácil concesión, a "lo" periodístico, dicho sea en el sentido cotidiano de su práctica) es, ante todo y sobre todo, un escritor. *Ki, el drama de un pueblo y una planta*. *China a la vista*, *La vida criolla en el siglo XVI* y *La ruta de Hernán Cortés*, obras en donde la crónica, el reportaje, la evocación histórica alcanzan una dignidad literaria rara vez lograda en México, anunciaban y dejaban ver *El rey viejo*, novela de grande éxito cuya principal virtud reside en la amalgama del relato novelesco con el tratamiento periodístico. Las cualidades mayores de Benítez, advertibles en los títulos citados, están presentes en *La batalla de Cuba*, libro que, a despecho del testimonio de actualidad, es muestra perfecta de lo que puede y debe hacer un periodista cuando está consciente de su responsabilidad de escritor.

No insistiremos en la profunda significación que reviste la revolución cubana para la historia de los pueblos hispano-americanos ni para nuestro particular momento vital; odisea ejemplar, sus días siguen escribiéndose diariamente en los periódicos del mundo. Todos conocemos lo que representa ya como hecho político-social y todos sabemos también la campaña ignominiosa que cae sobre ella a cada momento. Baste decir que en un medio como el nuestro, víctima del periodismo de ocasión, del amarillismo y el comercio, este libro de Fernando Benítez es útil no sólo por sus aciertos sino por la honradez que lo anima, por su denuncia de más de un hilo en la sucia maniobra del desprestigio por encargo.

La batalla de Cuba está escrito en prosa fácil, fluida, amable y sin embargo rigurosa, precisa. Es un libro que se lee con el mayor interés, porque el estilo es modelo de eficacia, porque los sucesos narrados marchan sin tropiezos. Lo novelesco de muchos de los hechos señalados alcanzan profundo dramatismo y rebasan los límites de la anécdota superficial. Sin que el autor pueda desprenderse de ciertos elementos líricos, la actitud persiste en la más clara objetividad. Sin otra pretensión que el testimonio personal a través de notas, apuntes y crónicas (no se trata de un ensayo político-social y por tanto es insuficiente la inmediata reserva sobre la poca profundidad de sus alcances), la estructura general está puesta al servicio del principal objetivo de un libro de esta clase: la *amenidad* — que aquí no resulta del todo sinónimo de epidermis.

A modo de complemento, Enrique González Pedrero formula su *Fisonomía de Cuba* pasando revista a las características del terreno y del hombre a través de sus peculiaridades históricas y de la situación económica.

J. M. V.

ALFONSO REYES. *Los nuevos caminos de la lingüística*. Suplemento del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, 21. U.N.A.M. México, 1960.

DE ALFONSO REYES "versión mexicana de la cultura de occidente", como certeramente lo definiera Juan José Arreola, se ha dicho todo o casi todo. Los numerosos ensayos y aproximaciones a su obra, que se han realizado y se siguen realizando, ponen siempre de manifiesto su vasto talento, su insólita cultura, la comprensión y el dominio que ejercía sobre todas las ramas del saber literario. Fue inobjetablemente, uno de los mayores y más generosos escritores de Latinoamérica; su obra poética, sus cuentos, sus definitivos ensayos lo convirtieron en la más alta expresión de nuestras letras.

Reyes redescubrió y analizó luminosamente a Góngora, a Mallarmé, el proceso y significado de la cultura griega. Marcó en *El deslinde* (prolegómenos a la teoría literaria), una etapa difícil de superar en el estudio integral, científico de los problemas de la literatura; nos dio en cada uno de sus escritos y de sus espléndidas traducciones, lección extraordinaria de constancia en el oficio, de genio del idioma, de respeto profundo a su vocación.

El Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos fiel a su constante preocupación de relacionar nuestro pa-

norama cultural con los logros más recientes, con las conquistas más señaladas de la ciencia y el pensamiento contemporáneos, ha considerado necesaria la publicación del discurso de don Alfonso Reyes, al tomar posesión de la presidencia de la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente de la Española, el 17 de mayo de 1957. Aunque ya había aparecido en *Cuadernos Americanos* y en las *Memorias de la Academia*, se requería sin embargo, que fuera presentado de una manera especial, más accesible.

Esta reimpresión, que se suma a los múltiples homenajes póstumos dedicados a Reyes, nos permite otra vez entrar en contacto con una de las mentes más lúcidas, más fecundantes de nuestro tiempo. El discurso no es sino una breve y espléndida síntesis de la problemática y las exigencias actuales de la lingüística. Las nuevas rutas de esta ciencia se inician a partir de la concepción de una teoría de la lengua y de una "intención filosófica, que tiende a considerar el lenguaje como uno de los pocos sistemas fundamentales de forma simbólicas". Se ha promovido un examen sistemático y exhaustivo del lenguaje y de sus modos de existencia, para despojarlo gradualmente de las implicaciones esotéricas en que lo sumergían la metafísica y las reglas de las academias.

La lingüística ha progresado con firmeza, impulsada sobre todo por la cooperación internacional (tan preciosa para el desenvolvimiento de las ciencias modernas), que le ha permitido "en fecha todavía cercana ser admitida como uno de los elementos que contribuyen a la soñada unidad de la ciencia. Y lo que es más se ha llegado a la novísima aplicación de la lógica simbólica y las matemáticas a las cuestiones del lenguaje". Por supuesto, no se implica en tal afirmación, la standarización matemática del acto creativo ni la reducción a sus últimos términos científicos de todo proceso literario. Pero "se ha esclarecido el hecho de que, en una proporción apreciable y desde luego para sus funciones prácticas, el lenguaje se mueve según sus procesos más regulares de lo que antes se sospechaba y que, en realidad, está gobernado históricamente por un orden preexistente y propio, el cual sin cesar se mantiene al par que se renueva".

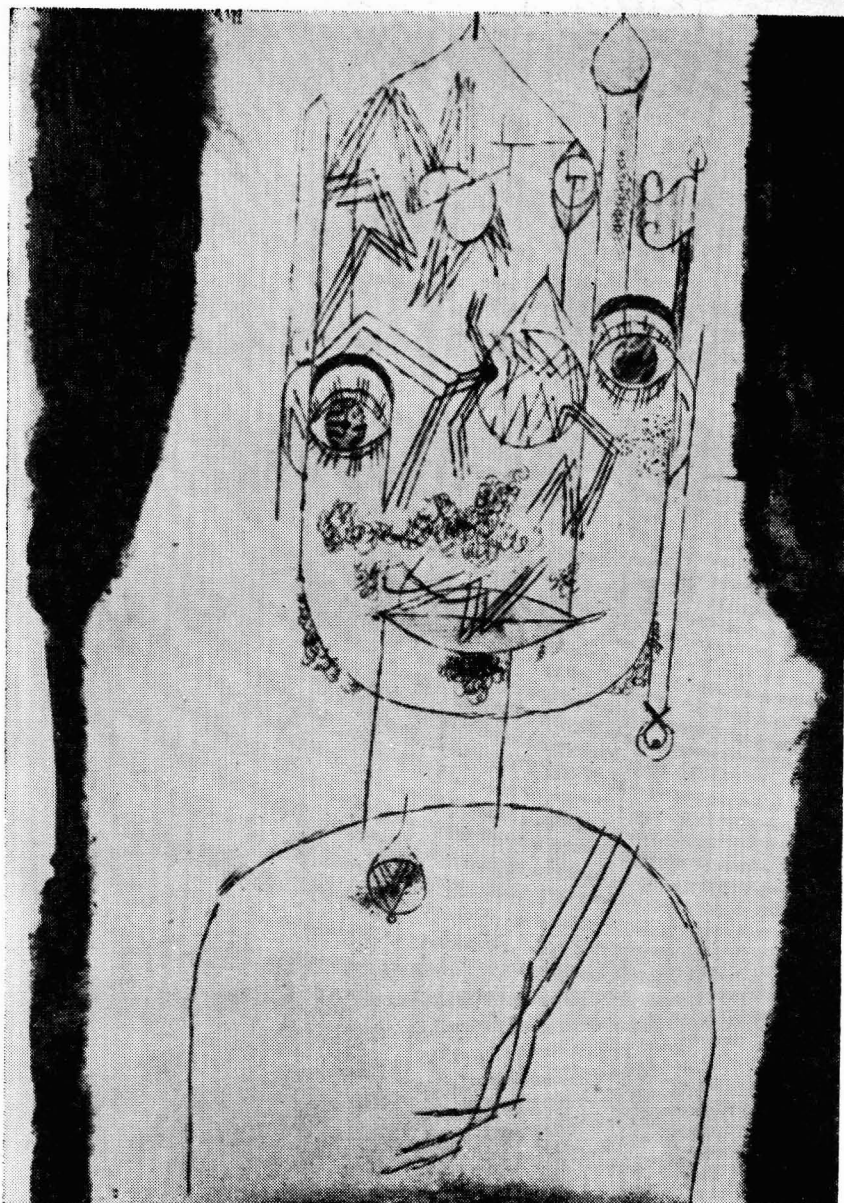
De esa manera, la lingüística histórica y comparada, ha venido a revisar integralmente la gramática tradicional. La ciencia, 'el trabajo cerebral, las máquinas calculadoras electrónicas y el empleo de técnicas estadísticas y otras apenas ahora desarrolladas' han servido inesperadamente al estudio de la lingüística.

C. M.

EMILIO GARCÍA RIERA, *Medio siglo de cine mexicano*. Artes de México N° 31, México, 1960.

HE AQUÍ un desfile de fantasmas, una inmensa galería empedrada de buenas intenciones; cincuenta años de ensayos de respiración, algunos vagidos, algunos movimientos enérgicos, agonía lenta y gritos estridentes y poderosos. El breve resumen de cincuenta años de historia del cine mexicano se reduce a eso. La autopsia revelará que, a pesar de algunos órganos en perfecto estado, el organismo, consumido por anemia perniciosa, no pudo resistir.

Para los lectores de la *Revista Universidad de México* y del Suplemento de



Novedades, Emilio García Riera es un perfecto conocido. Único crítico sistemático con que cuenta el cine en México, es también de los pocos que trabajan no por intuición sino sólidamente documentados, de los pocos que conocen la historia del cine despojada de sus anécdotas, picantes o sin sabor, o que saben darles un sentido; cuando, como García Riera, se reconoce al cine una categoría de medio de expresión y se le estudia en relación con otras manifestaciones de tipo estético y social, la crítica se lleva a una actividad tan seria como puede serlo la literaria, la musical o la histórica.

¿Por qué en México, a pesar de contar con los elementos técnicos suficientes, a pesar de que el costo de producción es de los más baratos del mundo, a pesar de que entre los escritores, poetas, argumentistas, directores, ha habido y hay quienes quieran dignificar la expresión cinematográfica, se ha envilecido a tal punto su naturaleza?

En esta rápida visión, se pone de manifiesto la mediocridad crónica de nuestro cine, su repugnancia a todo lo que signifique algo más que dinero rápido, su pertinaz empeño en mutilar la libertad de expresión. Apenas algunos nombres de realizadores, de productores, de películas, sobresalen en la inmensidad desoladora de ese desierto que es nuestro cine: Luis Buñuel, Emilio Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo...

Una de las razones de la situación es la política corporatista de los sindicatos; otra, que comparte responsabilidades con

la anterior, es la estructura de monopolio voraz sobre la que trabaja la industria cinematográfica. En menor grado influyen la incultura general cinematográfica, no sólo entre los "realizadores" y "argumentistas", sino entre el público mismo a quien se alimenta a base de chismes, de crítica mala y pagada, de revistas consagradas al culto a la personalidad estelar; la ausencia de cine-clubes bien organizados; la carencia absoluta de una cinemateca.

La dificultad fundamental que se ofrece para hacer la historia del cine mexicano radica no sólo en la ausencia de referencias históricas sino sobre todo en la falta de material. Porque ¿con qué objeto se traza la continuidad de la producción mexicana, si no se han de reseñar sino cintas de "Viruta y Capulina", de "Tin-Tan", melodramas rancheros o films "pornomoraes"? El trabajo de García Riera es tanto más meritorio cuanto que ha superado la ausencia de documentos, de cinemateca y de revistas especializadas mexicanas. Ha sabido seguir la pista de obras interesantes y esporádicas y ha logrado establecer una filmografía del cine nacional que nadie ha hecho hasta ahora. Con auténtico sentido crítico ha puesto en su sitio a cada autor y a cada obra, es decir, sobrepasar la enumeración cronológica para descubrir la significación de las obras y medir las intenciones de los realizadores, entre los cuales se destaca sin duda Luis Buñuel, casi cuarenta años después de Salvador Toscano.

M. M.

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

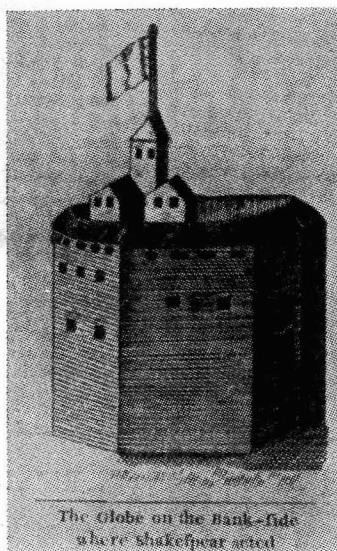
HOMENAJE A TOLSTOI. El 10 de noviembre se cumplen cincuenta años de la muerte de Tolstoi. El peso mismo de su grandeza ha hecho que miremos su obra con el precavido interés que despiertan los altos nombres de la tradición, sin el reconocimiento merecido por quien luchó para que el hombre no se olvide del hombre, el inventor de realidad que deja ejemplos válidos, profundos en el oficio literario.

El gran narrador que escribiera *Guerrea y Paz* (moderna Iliada, la más vasta epopeya de nuestro tiempo, dijo Romain Rolland), la *Sonata a Kreutzer*, *Ana Karenina*, *Resurrección*, tantos cuentos y novelas que seguirán siendo admirables, recibirá el homenaje unánime de todos los que escriben en 1960. Pero al lado del novelista existió un Tolstoi, hombre y místico, cuyos recuerdos últimos (la casa en que vivió y nació en Yasnaya Poliana) fueron borrados por los nazis durante la última guerra. Nadie recoge el eco de las ideas de Tolstoi ascética que, como Gandhi, unió el ejemplo a la predicación de sus doctrinas. Tal vez no sea superfluo recordar, de manera epidérmica, sus creencias religiosas, filosóficas, políticas. Hacia 1878, terminados sus libros esenciales, Tolstoi sintió un íntimo derrumbe. Las cosas que sustentaban el mundo en que vivía se iban desmoronando; la existencia, de pronto, perdía su dignidad; la sucesión de adversidades lo llevaba al aniquilamiento final.

Atormentado por las contradicciones existentes entre su credo y su manera de vivir, Tolstoi buscó sacrificarse en beneficio de los otros. Interpretando el *Evangelió*, halló las confusas bases de un Cristianismo que, aunado a sus opiniones sobre la sociedad y sobre la historia, se aproximó a las teorías que alentaban el pensamiento anarquista de su siglo. No es extraño, así, que Kropotkin haya alabado la racional exégesis de la doctrina cristiana intentada por Tolstoi en *¿Qué es la religión?*, *¿Cuál es mi fe?*, *Confesión* y muchos otros textos. Enemigo del socialismo, vio en la anarquía el remedio de las furias y penas de la clase obrera. La voluntad de los trabajadores sería capaz, de integrar organismos que, al oponerse a la explotación del gobierno, aliviaran su lamentable condición. El obrero moderno, víctima del capital, padece la rigidez de una legislación inhumana que obliga a las mayores incongruencias. Implacable en su juicio de la sociedad, Tolstoi no predicó nunca la violencia: a una organización enferma se opondría no la Revolución, engendradora de otras nuevas discordias, sino la resistencia pasiva (practicada en la India, muchos años más tarde, y hoy eficaz en la lucha de los negros contra la segregación racial en Norteamérica). Soldado en su juventud, combatiente en Sebastopol y Balaklava, Tolstoi no olvidó nunca los desastres de la guerra y en sus escritos visionarios atacó la disciplina militar y el servicio forzoso de las armas. El sistematizador de su propio caos, el gran novelista ruso del XIX (al lado de Dostoiewski y Turgueniev) dejó palabras vivas, necesarias: "Debemos entender que la guerra es la cosa más vil de la existencia. Su objetivo y su fin es el asesinato. Las armas que utiliza son el

espionaje, la traición y el estímulo de la traición." Su locura, lo dijo, consistió en creer que con palabras podía cambiar la vida de los otros.

POESÍA Y VERDAD. La *Revista Mexicana de Literatura* ofrece un panorama de la nueva poesía argentina, de sus hallazgos y posibilidades. El vigor de sus nuevas corrientes narrativas compensa la endeble lírica del país que ha dado a nuestro idioma varios de sus más grandes escritores. La inseguridad, el desconcierto, la ausencia de oficio y verdadero don poético presiden esta antología. Los jóvenes poetas no parecen ser dueños de su voz; su expresión es difusa, balbuciente. El brusco afán de originalidad se confunde a menudo con



los modos afines al mal gusto o a la palabrería que no sugiere nada; como estas líneas de F. Madariaga: "Aúlla entre los comercios donde la nieve es roja, en las noches de julio cuando hurgamos, sin que nos ate ninguna intención." No es tarea grata condenar el esfuerzo de los demás, particularmente cuando se es reo del mismo desconcierto, de esa inseguridad, cuando se vive el aprendizaje que antecede a la legítima creación. A cambio de las torpezas e incipencias, tres poetas magníficos justifican la tarea de Luis Mario Schneider, compilador de esta selección: Rodolfo Alonso, Juan José Hernández, Tomás Eloy Martínez... Entretanto, los *Cuadernos del Viento* recogen en su tercera entrega un lúcido ensayo de James E. Irby (autor de una valiosa tesis en torno de la influencia de Faulkner en Hispanoamérica) acerca de *El aleph* y *El zahir*, dos cuentos del maestro argentino que menos aprecian los jóvenes de su país y de quien tanto pueden aprender. Una nota de los editores informa que en México existen 218 publicaciones literarias. Lo cual, más que utopía, parece una broma estadística o un error de la imprenta.

DONDE HABITE EL OLVIDO. Nadie, que sepamos, ha querido acordarse que hace cincuenta años murió Juan de Dios Peza. Al cumplirse el centenario de su nacimiento (29 de julio de 1952) José Luis Martínez escribió una excelente valoración de este poeta, a quien la gloria en vida le valió el desprecio de los escritores y el fervor, todavía no apagado, de las gentes sencillas que buscan en el verso el sentimiento y la grandilocuencia. Desde 1888, "Brummel", Manuel Puga y Acal, negó todo valor estético a las historias que rimaba Juan de Dios Peza. Poesía para reuniones provincianas, para fines de curso en la escuela primaria, el trabajo de Peza es la respuesta mexicana a lo que escribieron Núñez de Arce y Campoamor — poetas dudosos, como aquél, mas dotados de inagotable capacidad para versificar la dicha y el dolor del universo. Miembro de la generación que Altamirano reunió en las hojas de *El Renacimiento* (Justo Sierra, Manuel Acuña, Agustín F. Cuenca, Rafael de Zayas Enríquez) Peza redactó una olvidada obra en prosa muy superior a lo que él creyó que era poesía. Sus libros de memorias y su crítica resultan excelentes testimonios de la vida y las asociaciones literarias en el siglo pasado. Sus versos, animados por la facilidad que da el constante trato con la pluma, acaso sean mejores de lo que parecen a quienes, desde niños, a fuerza de insistencias y veneraciones iletradas, aprendimos a considerar *Fusiles y muñecas* un producto hechizo, tan abominable y hostil a la belleza como el jocoso *Brindis del bohemio* o ese temible bodrio, tan declamado en estos días, que alguien cometi6 bajo la invocación *México, creo en ti*, uniendo el más obsoleto chovinismo, al recuerdo del tango y la entusiasta vejación del lenguaje.

ANOTACIÓN DE OCTUBRE. En víspera de las elecciones presidenciales en los Estados Unidos, ¿qué nuevos resultados pueden obtenerse examinando el diálogo polémico entre los candidatos? En un magnífico análisis de la situación norteamericana, Carlos Fuentes hacía notar que la historia de los partidos republicano y demócrata se ha desarrollado a través de la pugna entre la acción reguladora del Estado y la acción libre de la empresa privada. En el fondo de toda contienda política en E.U. hallaremos la oposición entre el principio federal y el principio del *laissez faire*. Lo notable es que el conflicto entre la gran nación y el mundo subdesarrollado tiende a plantearse en los mismos términos. Las perspectivas no son halagadoras para nadie. Cuando menos, John Kennedy se atrevió a reconocer, así sea veladamente, los errores del gobierno de Eisenhower en la cuestión cubana. Pero Nixon no vaciló en afirmar: "No hay duda de que defenderemos nuestros derechos allí." Sí: los derechos y los reverses de los funestos *trusts* como la *United Fruit* que tanto daño ha hecho a Centroamérica. La retórica más agresiva se interpuso entre los contrincantes. Cuando es precisa la razón, la serenidad se ha escapado del mundo. Nuevamente se defrauda la esperanza de quienes creímos que la experiencia sudamericana de Nixon en el 58 contribuiría a mejorar las relaciones entre nuestros pueblos y el gran dinero norteamericano.

—J. E. P.