

LA POLITICA INTERNACIONAL DE MEXICO

“Estamos usted y yo, señor Presidente, en la línea media del río que divide a nuestros países. Hacia el sur, desde hace muchos siglos, vive un noble y grande pueblo: el pueblo mexicano. En el curso de su historia conquistó la independencia política; puso fin a la última aventura imperialista en el Hemisferio Occidental, y llevó a cabo dos grandes movimientos de reforma política, económica y social. Es un pueblo pacífico, amigable y sincero, celoso de su autonomía y orgulloso de sus tradiciones históricas y democráticas. Erradicada la fiebre del oro de la edad colonial, sabe que su porvenir depende únicamente de su esfuerzo acrecentado, el cual conquista, paso a paso, y con afán diario e indomable. Es éste el pueblo que —como

las injusticias; su acendrada devoción a la causa de la paz y, por encima de todo, su amor entrañable a la libertad.”

Por Alfonso DE ROSENZWEIG-DIAZ Jr.

he dicho en otras ocasiones y me complace repetir ahora— ha podido ocupar un sitio de honor entre los paladines de las mejores causas, por su vigorosa repulsión a cualquier forma de hegemonía externa; su inquebrantable respeto al derecho que todo pueblo libre tiene a darse las normas que mejor le acomoden; su innata simpatía por los débiles y oprimidos; su ausencia absoluta de prejuicios raciales; su aversión congénita a todas

(Discurso del presidente Ruiz Cortines en la inauguración de la Presa Falcón. 19 de octubre de 1953.)

LA POLÍTICA internacional no es —por lo menos, no debe ser— una construcción puramente intelectual, sino el producto de la experiencia histórica, de la posición geográfica y de las características nacionales, factores que se combinan para dar a un pueblo la conciencia



“la influencia moderadora de los llamados pequeños y medianos países”

SUMARIO: *La política internacional de México*, por Alfonso de Rosenzweig-Díaz Jr. • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Letanías profanas*, por Jaime García Terrés • *La leyenda del alacrán*, por Miguel León-Portilla • *Fábulas de nuestro tiempo*, por James Thurber • *James Thurber*, por Alistair Cooke • *La nueva literatura española*, por Juan Goytisolo • *Introducción a la lectura de Jorge Lukacs*, por Emilio Uranga • *La biografía como forma literaria*, por Jorge Lukacs • *Rebeldía de Manuel González Prada*, por Manuel Mejía Valera • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce • *He visto llorar a Pasternak*, por Leon Leneman • *Libros*, por Juan García Ponce, Huberto Batis, Enrique González Rojo, Ramón Romero y Francisco Pineda • Dibujos de André Burg.

del lugar que ocupa en el mundo y de los valores que le interesa defender en sus contactos con los demás. Por ello, los principios, las grandes ideas rectoras de la política exterior de un Estado, no son fácilmente mutables y la tradición desempeña un papel de primera importancia en la diplomacia de todos los países.

La diplomacia mexicana no escapa a esta regla. Hasta qué punto la han tenido presente los responsables de nuestra política internacional en los últimos seis años, se advierte fácilmente al leer la semblanza que el presidente Ruiz Cortines trazó del pueblo mexicano en el discurso que pronunció con motivo de la inauguración de la Presa Falcón, el 19 de octubre de 1953. Por su parte, el secretario de Relaciones Exteriores, licenciado Luis Padilla Nervo, había declarado pocos días después de tomar posesión de su cargo: "A partir de su emancipación y a medida que fue tomando conciencia de su propia personalidad como nación independiente, nuestro pueblo fue extrayendo de su experiencia histórica ciertos principios que hoy constituyen la base de su política internacional. En ellos encontraremos la mejor y la más segura orientación para resolver los problemas con que habremos de enfrentarnos en el futuro."¹ Y, nuevamente, en 1958, el presidente Ruiz Cortines afirmaba ante el Congreso de la Unión: "La política internacional de México está determinada por la historia que templó el espíritu de nuestro pueblo."²

Autodeterminación y no intervención no son palabras vacías, a menos que independencia y libertad hayan dejado de tener un significado. El pueblo mexicano ha luchado, a partir de 1810, por estos ideales a costa de incontables sacrificios; y lo que ayer fue lucha cruenta es, hoy —sin hostilidad para nadie— la defensa de normas jurídicas indispensables a la pacífica convivencia.

Una convivencia pacífica regulada por el derecho internacional. "Sabemos bien" —decía el presidente Ruiz Cortines en la Presa Falcón— "cuál es la paz que anhelan nuestros pueblos: la basada en el derecho que nuestro Patricio Benito Juárez definió en su inmortal apotegma: 'entre los individuos, como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz'."

La política exterior de México no aspira a obtener para nuestro país los provechos que podrían derivarse de combinaciones que hacen de la fuerza el principal resorte de la actividad internacional. Si en otras latitudes, o en otras épocas, otros han podido concebir la diplomacia como el arte de pescar en río revuelto, México no ha incurrido jamás en parecido yerro. "En su actuación internacional", pudo decir el presidente Ruiz Cortines en Panamá,³ "México nunca fomentó discordias, ni alimentó odios o rencores; sólo pidió para sí, la respetuosa consideración que se debe a su calidad de nación soberana, y que él otorga en justa correspondencia. Su palabra fue, y es siempre, de armonía y de cooperación."

Cooperación. Ayuda mutua. Porque mal haríamos en pensar que los principios anteriormente señalados —autodeterminación, no intervención, imperio del derecho— agotan el ideario internacional de nuestro país. No es la de México una postura de aislamiento egoísta. Ciertamente es que México quiere ser libre y rechaza

cualquier forma de hegemonía externa; cierto es que México "sabe que su porvenir depende únicamente de su esfuerzo acrecentado."⁴ Pero, al mismo tiempo, ha estado siempre dispuesto a colaborar con los demás miembros de la comunidad internacional en todas las actividades en las que las características del mundo moderno hacen aconsejable la acción conjunta de los Estados. La ayuda mutua dentro del mutuo respeto es otra de las bases —y no la menos importante— de nuestra política internacional, como lo demuestra la activa participación de México en los organismos internacionales, tanto de carácter general, como especializado.

Más aún: es parte esencial de la política internacional de nuestro país la convicción de que México no cumpliría con sus deberes para consigo y para con la humanidad, si se dejara llevar por los acontecimientos que dividen al mundo en la hora actual, y si no adoptara una posición activa y viril, contribuyendo con sus esfuerzos y sus ideas a resolver los graves problemas de la paz. A este respecto, el licenciado Padilla Nervo señalaba en 1954: "América no se salvará ni cumpli-

rá las obligaciones que tiene hacia los demás grupos de naciones si, en esta hora crítica de la humanidad, cierra los oídos a su propia conciencia y declina poner a prueba su genio y su espíritu, negándose a buscar una solución al problema de la convivencia del hombre con el hombre, que en el terreno interno es el de la democracia, y en la vida de relación de los pueblos es el de la paz."⁵

¿Cuál puede ser la contribución de México a la paz? La respuesta la ha dado nuestro secretario de Relaciones Exteriores al definir lo que, en su concepto, constituye la influencia moderadora de las pequeñas potencias. En 1955, con motivo de la conmemoración del Décimo Aniversario de la firma de la Carta de las Naciones Unidas, afirmaba que "el advenimiento de la era atómica, lejos de disminuir el papel que los países pequeños desempeñan en la sociedad internacional, lo ha acrecentado porque, hoy más que nunca, son ellos los que están en aptitud de usar su fuerza moderadora a fin de evitar los abusos del poder."⁶ Y, al reiterar el tema en su discurso del 6 de octubre de este año, ante la Asamblea General de las Naciones Unidas, decía: "los llamados pequeños y medianos países cumplen y deben seguir cumpliendo la alta responsabilidad de ejercer su influencia moderadora, constructiva y de mediación. Ya es tiempo de que presten a las grandes potencias —a las que han reconocido una responsabilidad mayor congruente con su poder— una colaboración y ayuda eficaces examinando la conducta general de éstas y sus actuaciones concretas, no con el ánimo de enjuiciarlas ante la opinión mundial sino con el propósito de contribuir a la solución de las inquietudes que nos aquejan, mediante un análisis desapasionado y sincero de los problemas internacionales. No avanzaremos un sólo paso hacia la solución pacífica de los conflictos alineándonos ciegamente en bloques hostiles, inflexibles y rígidos."

Dentro de este orden de ideas, una de las preocupaciones fundamentales de la política internacional de México en los últimos seis años ha sido la de promover el desarme. En 1953, el secretario de Relaciones Exteriores declaraba ante la Asamblea General de las Naciones Unidas: "No podemos, en primer lugar, eludir el hecho tremendo de que las grandes potencias han encontrado métodos de guerra y elaborado instrumentos de destrucción de tal magnitud, que el uso de esas armas aseguraría no solamente el mutuo aniquilamiento sino la extinción en nuestro mundo de la civilización y de la humanidad... los enemigos potenciales se han unido sin escape posible, a través de esas armas, a un destino común: vivir o morir juntos... Es urgente intentar de nuevo la negociación y buscar el acuerdo en la cuestión del control internacional de la energía atómica y otras armas de destrucción en masa; en la limitación y reducción de fuerzas armadas y de armamentos de toda clase..."⁷ Tres semanas después, el presidente Ruiz Cortines decía, al inaugurar la Presa Falcón: "No podrá haber tranquilidad ni concordia mundiales bajo la amenaza de destrucción total que la carrera de los armamentos ha suspendido sobre la humanidad, sino, por el contrario, en un clima de seguridad y de confianza que resulte de un desarme

(Pasa a la página 10)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de Redacción:

Juan Martín.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00
Suscripción anual: " 20.00
Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES, DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.



PASTERNAK

LA OBRA DE PASTERNAK —recién merecedora del Premio Nobel— no debería haberse convertido en un pretexto de carácter político. Digna de estudio y disfrute, y no de explotación por los menos capacitados para juzgar su espíritu, esta gran novela que es *El doctor Yivago* mal se deja devorar por tantos repentinos críticos literarios que en ella han descubierto no sé cuántas condenaciones. Por lo que hace a los escritores soviéticos que han injuriado al gran artista, hasta el punto de obligarle a rechazar el Premio Nobel, su actitud sólo merece la indignación solidaria de todos los intelectuales del mundo, cualquiera que sea la tendencia ideológica de cada uno.

BOLIVAR

PERO HABLEMOS de otra cosa. Por una verdadera casualidad cayeron en mis manos los discursos y proclamas de Simón Bolívar. Me puse a leerlos, y ahora puedo asegurar a quien lo ignore que, además de ser uno de los pocos héroes que confirman su fama con la realidad de su vida, Simón Bolívar fue —ése sí— un escritor político de primer orden. ¡Y qué actualidad para nosotros, la de algunos de sus más brillantes párrafos!



??

LA FERIA DE LOS DIAS

1

POR EJEMPLO:
“¡Ciudadanos! Yo no soy el soberano. Vuestros representantes deben hacer vuestras leyes; la hacienda nacional no es de quien os gobierne. Todos los depositarios de vuestros intereses deben mostraros el uso que han hecho de ellos. Juzgad con imparcialidad si he dirigido los elementos del poder a mi propia elevación, o si he hecho el sacrificio de mi vida, de mis sentimientos, de todos mis instantes, por constituíros en nación, por aumentar vuestros recursos, o más bien por crearlos... Los intereses del Estado estaban en



manos de bandidos. Decidid si vuestro honor se ha repuesto; si vuestras cadenas han sido despedazadas; si hemos exterminado a vuestros enemigos; si os he administrado justicia, y si he organizado el erario de la República.” (Discurso del 2 de enero de 1814, pronunciado en Caracas, ante la Asamblea convocada en el Templo de San Francisco.)

2

Y: “¡PUEBLOS! Ninguno puede poseer vuestra soberanía, sino violenta e ilegítimamente. Huíd del país donde uno solo ejerza todos los poderes: es un país de esclavos.” (Otro discurso en ese mismo día, en el propio lugar, y por el que se contesta a varios oradores.)

3

EN FIN:
“Uncido el pueblo americano al triple yugo de la ignorancia, de la tiranía y del vicio, no hemos podido

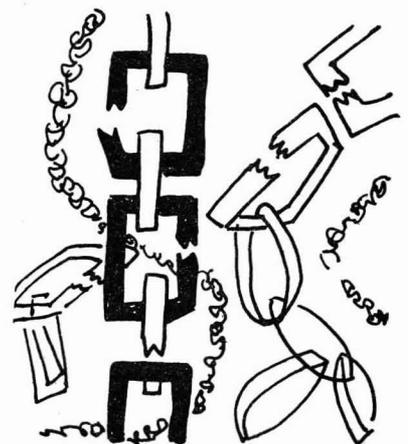


adquirir ni saber, ni poder, ni virtud. Discípulos de tan perniciosos maestros, las lecciones que hemos recibido y los ejemplos que hemos estudiado, son los más destructores. Por el engaño se nos ha dominado más que por la fuerza, y por vicio se nos ha degradado más que por la superstición. La esclavitud es la hija de las tinieblas; un pueblo ignorante es instrumento ciego de su propia destrucción; la ambición, la intriga abusan de la credulidad y de la inexperiencia de hombres ajenos a todo conocimiento político, económico o civil; adoptan como realidades las que son puras ilusiones... Semajante a un robusto ciego que, instigado por el sentimiento de sus fuerzas, marcha con la seguridad del hombre más perspicaz, y dando en todos los escollos, no puede rectificar sus pasos... Son los pueblos, más bien que los gobiernos, los que arrastran tras sí la tiranía. El hábito de la dominación los hace insensibles a los encantos del honor y de la prosperidad nacional, y miran con indolencia la gloria de vivir en el movimiento de la libertad, bajo la tutela de leyes dictadas por su propia libertad. Los fastos del universo proclaman esta espantosa verdad.” (Discurso del 15 de febrero de 1819, pronunciado en Angostura, ante el Congreso.)

COMENTARIO A LAS TRES CITAS ANTERIORES

Ninguno.

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

CON JULIO JIMÉNEZ RUEDA llamó entre nosotros la atención sobre el cincuentenario de *La gloria de don Ramiro*, aparecida en 1908. Enrique Rodríguez Larreta, o Enrique R. Larreta, o Enrique Larreta, nacido en 1875 (según los hermanos Henríquez Ureña), o 1873 (según Fermín Estrella Gutiérrez y Enrique Anderson Imbert), vive aún, salvo prueba en contrario. La última noticia bibliográfica suya, *Orillas del Ebro*, es de 1949, si no se cuentan las populares reimpresiones de *La gloria de don Ramiro*.

La bibliografía crítica de esta novela debería encabezarse con el nombre de Rubén Darío, pero los compiladores todavía no dan con el comentario que éste recuerda en la "cabeza" de Larreta (retrato a lápiz de Vázquez Díaz), del último número de *Mundial Magazine*: "Cuando el autor de *La gloria de don Ramiro* publicó, para gloria suya, esa obra admirable que le dio fama rápida y triunfante en todo el mundo literario, yo me llené de entusiasmo, y escribí en España, donde a la sazón me encontraba, un artículo que expresaba mi sentir, ante ese esfuerzo que honra, no sólo a la República Argentina, sino a todo nuestro continente" (junio de 1914, año IV, vol. VII, N^o 38, p. 116).

Esta cabeza de Larreta, incluida entre las que forman el vol. XXII de la primera serie de obras completas de Darío (Madrid, 1919, pp. 49-52), y el vol. XX de la tercera (Madrid, 1929, pp. 71-74), fue seleccionada por Ermilo Abreu Gómez en su antología de *Rubén Darío, crítico literario: temas americanos* (Washington, D. C., Unión Panamericana, 1951, pp. 93-94). Merece recordarse por los datos que ofrece para la historia de la novela histórica artística, fruto típico del modernismo.

"Yo no conocía al señor Larreta — escribe Darío en 1914—, sino por haber conversado con él dos o tres veces, hará cerca de veinte años, en el antiguo Ateneo de Buenos Aires. Luego publicó una bella *nouvelle* de reconstrucción histórica en *La Biblioteca*, revista que dirigía la autoridad de M. Paul Groussac. Ya en ese tiempo se hablaba de que tenía el joven escritor una novela en preparación que le costaba largos estudios, y en la cual aparecería la personalidad de Santa Rosa de Lima. El plan se llevó a cabo más tarde. Ya sabemos que la mística flor peruana perfuma, en el final de la obra combatida y victoriosa, la muerte de don Ramiro."

Desde 1894 el Ateneo fue el cenáculo de los modernistas de Buenos Aires. En 1895 el *Mercurio de France* publicó la *Aphrodite* de Pierre Louys; las "reconstrucciones históricas" se pusieron en moda: *Artemis*, de Larreta, apareció en *La Biblioteca* en 1896, y *El hombre de oro*, la novela inconclusa de Darío, en la misma revista, mayo, junio y septiembre de 1897. Ya Larreta trabajaba en *La gloria de don Ramiro* y Darío no daba cima a su "reconstrucción histórica"; éste todavía logró publicar *La fiesta de Roma* (*El Tiempo*, 20 de septiembre de 1898), capítulo suelto de *El hombre de oro*, pero luego abandonó, definitivamente, el proyecto de novela. Larreta siguió trabajando en silencio. Al fin alcanzó el éxito de 1908: "yo me llené de entusiasmo", dice Darío, en un arran-

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

que de su reconocida generosidad. Celebraba jubiloso un triunfo que a él nunca le fue posible obtener. Pero la envidia tomó cuerpo en los mismos paisanos de Larreta; Darío sabía de estos achaques por propia experiencia y previno a Larreta de esta manera:

"Y decíale al señor Larreta [en el artículo desconocido de 1908], entre otros conceptos, que las únicas cosas que le faltaban para la victoria completa eran la hostilidad y el ataque consecuentes, y se diría indispensables, a toda realización superior. Ello vino a su tiempo, y sin más consecuencias que la de consagrar la solidez de la obra. ¿Qué más podría desear el autor de *La gloria de don Ramiro*?"

Max Henríquez Ureña, en su *Breve historia del modernismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 211-212), narra con todo detalle "la hostilidad y el ataque" a *La gloria de don Ra-*



Larreta— "sin temor a ser olvidado"

miro: "Surgieron, sin embargo censuras más o menos enconadas contra la gloria de Larreta, ya que se señalaban lunares a la de don Ramiro. En 1913 apareció, con el pseudónimo de Luis Vila y Chávez, un folleto de crítica más o menos valbuesca, *El caso de "La gloria de don Ramiro"*, en el que se ponían reparos a la calidad arcaizante del lenguaje empleado por Larreta en su novela. El volumen aumentó de tamaño en dos ediciones posteriores que ostentan el nombre de su verdadero autor: Martín C. Aldao, escritor de la misma generación de Larreta y novelista también: sus *Escenas y perfiles* (1902) merecieron buena acogida, así como su obra principal, *La novela de Torcuato Méndez* (1912), que pinta con amenidad y donosura la vida de la sociedad bonaerense de principios de este siglo. Pero la crítica de Aldao ha quedado solamente como un incidente curioso de la guerra literaria."

Mientras la obra ganaba traducciones y ediciones, cada día más numerosas, la crítica argentina se obstinaba en la hostilidad. Fue necesario que Manuel Gálvez contestara los reparos nacionalistas (*La Argentina en nuestros libros*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1935, p. 40): "Entre nosotros suele decirse y

escribirse que *La gloria de don Ramiro* no es una obra argentina. Sin embargo, está escrita en nuestro idioma y por un argentino. ¿Sería, acaso, una obra francesa, por la influencia de la técnica flaubertiana y por la sintaxis de gran número de sus frases? ¿O española, en virtud de que su acción pasa en España? Pero con este criterio de ignorantes, *Hamlet* sería una obra dinamarquesa y *Salambô* pertenecería a la literatura africana. *La gloria de don Ramiro* es argentina, como es inglesa la *Romola* de George Eliot, cuya acción ocurre en la Italia del Renacimiento; y del mismo modo que pertenecen a la literatura rusa *La resurrección de los Dioses* y otros libros de Dimitri de Merejovski. Se nos exige, pues, que describamos lo que nuestros lectores no han visto jamás, salvo en las representaciones de los circos o en los carnavales. Se nos habla de 'nuestras realidades', sin advertir que el gaucho, desde hace muchos años, no es una realidad en la Argentina."

Pero, cuando Gálvez escribió esas palabras, ya Larreta, después de años de silencio, había caído en la tentación gauchesca o cedido a la presión del ambiente. En 1926 publicó *Zogoibi*, "novela típica del campo argentino", dice Max Henríquez Ureña, "que alcanzó menos resonancia por haberse publicado ese mismo año la insuperable novela gauchesca *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes".

Si toda comparación es odiosa, por lo que acarrea de injusticia, no lo es menos la de *Zogoibi* con *La gloria de don Ramiro*, aunque sean hijas de un mismo padre. Sin embargo, fue el preferido punto de comparación. Veamos, como ejemplo, unas palabras del olvidado R. Cansinos-Assens, que presencié y dio testimonio de la aparición de *Zogoibi* (*Evolución de los temas literarios*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1936, pp. 133): "*La gloria de don Ramiro* (*Una vida en tiempos de Felipe II*) constituía hasta ahora toda la labor literaria del escritor argentino Enrique Larreta, que por esos días acaba de publicar otra novela, *Zogoibi*, de ambiente y figuras de América, aunque su título nos hace pensar en las desventuras de ese pobre rey Boabdil, al que sus vasallos aplicaron tal diminutivo árabe, entre conmisericordioso y desdeñoso —'Zogoibi', pobrecillo—. *La gloria de don Ramiro* ha sido durante dieciocho años, y lo será perennemente, la gloria de su autor, que ha podido guardar un silencio absoluto en todo ese tiempo sin temor a ser olvidado. Ese solo libro, escrito con pulcritud y objetividad flaubertianas, y en el que la inspirada gracia del artista encubre la paciente labor de taracea del erudito, bastaría para asegurar una vida literaria de prócer a su autor, aunque después de hacernos esa ofrenda hubiera quedado en la ruina."

En silencio, interrumpido de vez en cuando por la poesía, el teatro, la historia y la autobiografía, recibió Larreta el homenaje de la filología, en la obra de Amado Alonso: *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La gloria de don Ramiro"* (Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942, 328 pp.), vol. III de la *Colección de Estudios Estilísticos*. Ni la diatriba ni el reconocimiento lo han arrancado de aquellos *Tiempos iluminados* en que creó, para gloria suya, la inolvidable de don Ramiro.

LETANIAS

PROFANAS

EN OLEAJE caviloso digo
 los nombres de la grey, los nombres pardos
 y los candentes. Digo Santiago, Pedro, Juan;
 el signo de la madre plácida
 entre nublados laberintos;
 la fama quejumbrosa de los sacerdotes;
 los apodos rebeldes que suscita la horda.

Oh denominaciones, oh ruido.
 Arroyos al dolor, amor que nos rodea siempre vivo
 en un alba de voces. Oh mundo compartido,
 este decir nosotros; llamar a cada uno
 por el carnal rumor que lo designa,
 convocar a los labios la multitud esquivada.

¡Cantad, cantad en mí, diferentes hermanos!

Con la llaga de aquél y la cobarde
 mansedumbre del otro, con la sábana
 del moribundo, los desprecios, la sed infatigablemente
 purificada, con el frenesí disperso
 allí donde siembra el agobio su cuchillada sacia,

urda mi boca los peregrinajes
 al despertar común; y fúndase en la salva
 mi soledad abierta, soledad partícipe.

Formas de cuantos sois conmigo
 dentro del coro unánime: Saúl, un carpintero
 cualquiera, dedos que redimen
 la sumisión del árbol. Veneranda, sortílega.
 María, forastera de gráciles asombros.
 Generoso, tal grave capitán de navío.
 Jerónimo, verdugo sin historia. Más los
 otros, amargos o felices,
 ágiles, depravados, inocentes, vencidos,
 escoria de la cárcel o vagabundos tenues,

Santiago, Pedro, Juan. Y tú, velado amor
 por quien surte mi lengua muchedumbres
 y devociones; nombre feraz de cuya música
 se derraman conjuros incesantes.

Resonad en la blanda cúpula del otoño.

La Leyenda del Alacrán

Por Miguel LEON-PORTILLA

QUIENES se interesan por nuestro pasado prehispánico suelen preguntar si en el mundo náhuatl existían narraciones que pudieran asemejarse a las fábulas o apólogos de las culturas indoeuropeas. He aquí una posible. La llamaremos la leyenda del alacrán.

En ella se refiere la suerte de Yappan, hombre que existió en uno de los soles, o edades anteriores a la nuestra. Supo Yappan que al terminar el sol, o período de tiempo en que vivía, él habría de ser, según su destino, transformado en alguna especie de animal. Y para ganarse la benevolencia de los dioses, se apartó a hacer penitencia sobre una peña llamada *tehuéhuetl*: tambor de piedra.

Pero los dioses comprendieron que si Yappan se mantenía fiel a su penitencia, observando castidad, al llegar el cataclismo que acabaría con ese sol o edad, y al consumarse por tanto el destino de Yappan, éste se convertiría en alacrán venenoso, capaz de matar a cuantos picase. De otro lado, si el penitente quebrantaba su abstinencia, cuando se volviera alacrán su picadura no sería necesariamente mortal.

La leyenda prosigue relatando cómo fue tentado Yappan, su pecado con la forastera Xochiquétzal y su transformación en *cólotl* (alacrán). Pero, Yappan y Xochiquétzal no son los únicos personajes que aparecen en acción. Encontramos también a Yáotl, "el enemigo" siempre en acecho de Yappan: a Tlahutzin, "la encendida", mujer del penitente, así como la diosa Citlalcueve, "la del faldellín de estrellas", la cual aparece al fin impartiendo justicia.

La leyenda del alacrán, recogida de labios de los indios a principios del siglo XVII, por el bachiller don Hernando Ruiz de Alarcón (hermano del célebre dramaturgo), es una pequeña joya de la literatura náhuatl prehispánica. Conservada, parte en náhuatl y parte en la versión castellana de don Hernando, guarda todo el sabor y la forma de composición de los antiguos textos nahuas del mundo prehispánico.

Ofrezco en seguida mi versión de aquella leyenda. Dividida en cinco tiempos o cuadros, casi se diría el recollo poético de una pieza dramática; o mejor, de un drama coreográfico.

I

EN AQUELLA primera edad, cuando eran hombres los que ahora son animales, había uno cuyo nombre era Yappan. Por mejorar su condición en la trasmutación que sentía cercana; por aplacar a los dioses y atraer su benevolencia, dejó casa y mujer, se apartó a hacer penitencia en abstinencia y castidad, y habitó sobre una piedra llamada *tehuéhuetl*, tambor de piedra.

Perseverando Yappan en su pretensión, lo supieron los dioses, le pusieron por guarda a otro, llamado Yáotl, "el enemigo". En ese tiempo Yappan fue tentado por algunas mujeres, pero no vencido.

Con esto, las dos diosas hermanas, Citlalcueve y Chalchicueve, sabiendo que Yappan había de ser convertido en alacrán, previeron que, si mantenía aquella pureza, una vez convertido en alacrán mataría a cuantos picase, y procuraron remedio a este peligro determinando que Xochiquétzal, su hermana, bajase a tentar a Yappan.

II

DESCENDIÓ Xochiquétzal al lugar donde estaba Yappan, y le dijo:
"Yappan, hermano mío, he venido, yo, tu hermana, yo, Xochiquétzal. Vengo a saludarte, vengo a cumplir contigo el ministerio de la mujer." Yappan respondió:
"Has venido, hermana mía, Xochiquétzal".
"He venido", dijo ella,
"¿por dónde subiré a la piedra?"
"Espera", dijo Yappan,
"que voy allá".

Entonces subió Xochiquétzal, cubrió a Yappan con su huipil, y él faltó a su promesa.

Y esto aconteció por ser Xochiquétzal forastera, diosa que venía de los cielos, de los nueve travesaños que están sobre nosotros.

III

Y YÁOTL, que estaba de guardia, vio esto y dijo luego a Yappan:
"¿No te avergüenzas, sacerdote Yappan, de haber quebrantado tu propósito? Por ello, durante todo el tiempo que has de vivir en la tierra nada bueno harás, ningún buen oficio habrás de cumplir. Te llamará la gente *cólotl*, 'el torcido', pues yo aquí te doy tal nombre; y advierte que te has de convertir en *cólotl*, alacrán; y lo serás."

Luego le cortó la cabeza, y se la echó a cuestras: por eso tomó Yáotl el nombre de "el carga cabezas": *Tzontecomnama*.

Ya descabezado, Yappan convirtióse luego en alacrán.

IV

SE FUE después Yáotl en busca de la mujer de Yappan, llamada *Tlahutzin*, "la encendida". Yáotl la puso en la piedra donde su marido transgredió, y luego le dijo:
"Sabe, Tlahutzin, que por mandato de Citlalcueve que para ello me envió, te he traído aquí, donde pecó tu marido y yo corté su cabeza. Si acaso fuiste tú la causa de que él te abandonase y emprendiera su retiro, asimismo cortaré la tuya."

Y luego le cortó la cabeza a Tlahutzin, y ella se convirtió en alacrán y se fue, por debajo de la piedra, adonde estaba su marido, vuelto también alacrán. Y pues era el nombre de ella *Tlahutzin*, que quiere decir "la encendida", por eso hay alacranes colorados.

V

Y LLEGANDO ya el tiempo de la trasmutación de los hombres en animales y de los animales en hombres, Yáotl se fue con Xochiquétzal a dar cuenta de todo a Citlalcueve. Enterada la diosa, determinó que los picados de alacrán no tuvieran necesariamente que morir, pues el alacrán, cuando era Yappan, había transgredido.

Y ordenó Citlalcueve que Yáotl no quedase tampoco sin castigo, por haber obrado así con Yappan. Por haberle cortado la cabeza, y echádosela a cuestras, debió convertirse en *Tzontecomnama* (o sea, en langosta); que quiere decir "carga cabeza", pues parece que va cargada, porque sólo puede andar a saltos: como que lleva consigo, a cuestras, la cabeza de Yappan.

FABULAS DE NUESTRO TIEMPO

Por James THURBER



EL TIGRE QUE QUISO SER REY

UNA MAÑANA el tigre se despertó en la selva y dijo a su esposa que él era el rey de los animales.

—Leo, el león, es el rey de los animales —replicó ella.

—Necesitamos un cambio —explicó el tigre—. Todos claman por un cambio.

La hembra se puso a escuchar, pero no le fue posible oír ningún clamor, excepto el de sus cachorros.

—Seré rey de los animales para cuando salga la luna —dijo el tigre—. Una luna amarilla con listas negras, en mi honor.

—Ajá —dijo la hembra, y fue a echar una ojeada a sus pequeños, uno de los cuales, muy parecido al padre, tenía una astilla imaginaria clavada en la pata.

El tigre marchó a través de la selva, hasta llegar a la cueva del león. —¡Sal afuera —rugió—, y rinde homenaje al rey de los animales! ¡El rey ha muerto, viva el rey!

En el interior de la cueva, la leona despertó a su compañero. —Aquí está el rey, que viene a verte —le dijo.

—¿Qué rey? —preguntó el león, somnoliento.

—El rey de los animales —contestó ella.

—Yo soy el rey de los animales —rugió el león, y salió a defender su corona contra el pretendiente.

Fue un combate tremendo, y duró hasta la puesta del sol. Todos los animales de la selva intervinieron, algunos tomando el partido del tigre y otros el del león. Todos, desde el aardvark hasta la zebra, participaron en la lucha para destronar al león o para rechazar al tigre; unos ignoraban de qué lado estaban, otros se batían por los dos; unos atacaban a su vecino más próximo, y otros peleaban por el gusto de pelear.

—¿Por qué estamos peleando? —preguntó alguien al aardvark.

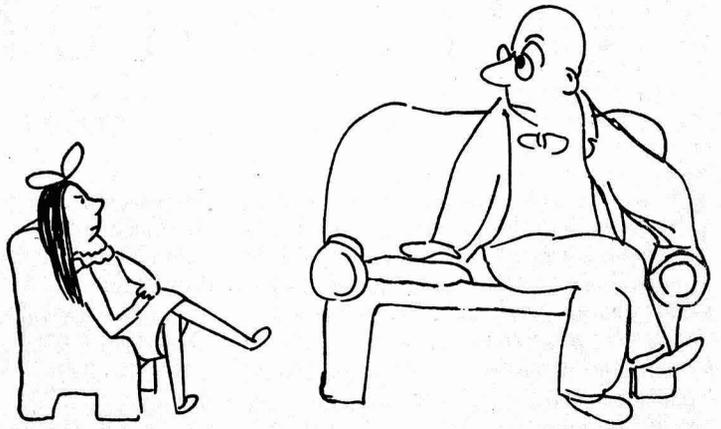
—Por el antiguo orden— respondió el aardvark.

—¿Por qué estamos muriendo? —preguntó alguien a la zebra.

—Por el nuevo orden —respondió la zebra.

Cuando salió la luna, febril y corcovada, su brillo iluminó una selva en la que nada se movía, aparte de un mico y una cacatúa que lanzaban alaridos de horror. Todos los demás animales yacían muertos, con excepción del tigre, cuyos días estaban contados, y cuyo tiempo le huía con un veloz tic-tac. Era el monarca de cuanto sus ojos alcanzaban a mirar; pero esto no parecía significar gran cosa.

MORALEJA: *No veo cómo se puede ser, en rigor, rey de los animales, si no hay animales.*



EL PADRINO Y SU AHIJADA

UN COLECCIONISTA de mundana sabiduría, que había recorrido el globo coleccionando todo aquello que había podido cazar, comprar o arrebatarse, llamó cerca de sí a su ahijada, una niña de cinco años, después de un año de viajes alrededor de la tierra.

—Te quiero hacer tres regalos —le dijo—. Cualesquiera tres cosas que tu corazón desee. Tengo diamantes de África, y un cuerno de rinoceronte, escarabajos de Egipto, esmeraldas de Guatemala, ajedreces de oro y marfil, cornamentas de alce, tambores para señales, gongs ceremoniales, campanas de los templos, y tres raras y notables muñecas. Ahora dime —concluyó, dando afectuosas palmadas en la cabeza de la niña—, ¿qué es lo que quisieras más que nada en el mundo?

Su pequeña ahijada, que no era titubeante, no titubeó.

—Quiero romper tus anteojos y escupir en tus zapatos —dijo.

MORALEJA: *Aunque las estadísticas contemporáneas no han llevado el registro jamás, mucho es lo que quiere el hombre en esta Tierra, y la mujer mucho más.*



EL LOBO EN LA PUERTA

EL SEÑOR y la señora Carnero estaban sentados en la sala de su casa, con su hija, tan bella como apetitosa, cuando se oyó un golpe en la puerta. —Es un caballero que viene de visita —exclamó la hija.

—Es un vendedor de cepillos —dijo la madre.

El cauteloso padre se levantó y asomóse a la ventana.

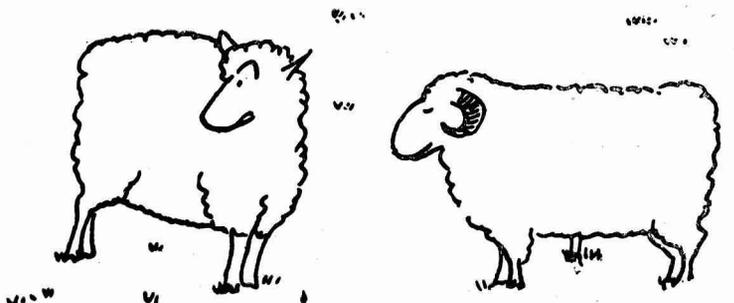
—Es el lobo —dijo—. Puedo verle la cola.

—No seas tonto —insistió la madre—. Es un vendedor de cepillos, y lo que has visto es un cepillo. —Y fue hacia la puerta para abrirla, y el lobo entró y escapó con la hija.

—Tenías razón, después de todo —admitió la madre, mansa como una oveja.

MORALEJA: *Las madres NO SIEMPRE saben lo que mejor conviene. (El subrayado es del padre y de la hija y mío.)*

Versiones de Martín Palma.



JAMES THURBER

Entrevista de *Alistair COOKE*

SENTADO ante una mesa de bridge, James Thurber se entrega a su trabajo diario en su casa de campo en Cornwall, Connecticut, garrapateando palabras que no puede ver. Le pregunto cómo escribe un escritor ciego.

Thurber: Escribo a lápiz desde 1941, cuando empecé a no ver lo suficiente para escribir a máquina. No sé cómo se las arreglaban los grandes escritores ciegos como Milton y James Joyce; pero no es tan duro como podría pensarse. La mayoría de los escritores tratan de que su trabajo parezca difícil. Desde luego, es molesto no poder ver lo que se escribe. Yo escribo veinte palabras por cuartilla y unas cien por lápiz. Uso papel de copia amarillo. En 500 cuartillas caben sólo 10,000 palabras (las novelas corrientes tienen alrededor de 125,000). Cuando terminé, únicamente tres mujeres en el mundo —las dos secretarías que he tenido y mi esposa— son capaces de descifrar el manuscrito. Para esto se necesitan unos tres meses, como si se tratara de alguna lengua extranjera, digamos el latín. Aunque éste no significa mayor cosa para la mente de una secretaria, sí afecta sus nervios.

Cooke: ¿Cuándo comenzó usted a escribir y cuándo a dibujar?

Thurber: Empecé a hacer ambas cosas más o menos a los siete años. Me agrada pensar que como escritor he mejorado algo; pero los dibujos son casi los mismos que en 1901.

Cooke: ¿Siempre deseó ser escritor? ¿Cuáles eran sus ambiciones?

Thurber: Bueno, creo que quería ser poeta. Por desgracia existe cierta prueba de eso con la que mi hermano todavía suele molestarme. Se trata de un poema titulado "El jardín de mi tía Margery Albright en el N° 185 Sur de la calle 5ª, Columbus, Ohio". Críticos de poesía, profesores y otras personas se dieron cuenta de que no había nacido poeta. Después, cuando tenía once años, escribí un relato del Oeste que titulé "El explorador intrépido" y mi padre quiso que me dedicara a la política.

Cooke: Su padre era político en Ohio ¿no es así?

Thurber: Efectivamente. En 1894, año en que yo nací, postuló para varios cargos oficiales, pero nunca salió electo. Sin embargo, cuando William McKinley se convirtió en gobernador del Estado, mi padre trabajó muy cerca de él. De modo que siendo un chiquillo conocí gobernadores, senadores locales e incluso diputados y senadores federales. Nuestra casa estaba siempre llena de políticos. Un día le dije a mi padre: "Papá, me gustaría que conocieras jugadores de beisbol, maquinistas, o, por lo menos, uno que otro indio, aunque no fuera jefe." Pero no; tenían que ser siempre políticos. A propósito, mi padre me dio una vez una definición. Tenía yo ocho años. Una tarde le pregunté, sinceramente confundido: "Papá, ¿cuál es la diferencia entre un estadista y un político?" Después de pensarlo un poco me dijo: "El estadista es un político en

tal posición que puede meternos a todos en dificultades, y, si tenemos suerte, sacarnos de ellas." Creó que esto sigue siendo válido.

Cooke: ¿A qué se debió que usted no se dedicara a la política? ¿Qué sacó su padre de ella?

Thurber: ¿Que qué sacó? Ahora verá. Terminó por ser secretario estatal del partido Bull Moose, en 1912. Cuando éste fracasó, a mi padre le tocaron seis cintas para máquina de escribir, veintidós docenas de lápices y creo que varias cajas de papel de copia amarillo. Estos fueron sus únicos *souvenirs* de la campaña de 1912.

Cooke: Una vez que descartó la política ¿cuándo tomó usted la decisión —si es que la tomó— de convertirse en escritor humorístico?

Thurber: No creo haberlo decidido por mi cuenta. Supongo que mi madre lo hizo



James Thurber. Autorretrato

por mí. Mi madre era una comedianta nata. Sus ocurrencias se hicieron famosas en Columbus durante los ochenta y nueve años que vivió. Son demasiado complicadas como para contárselas ahora; pero muchos de los relatos que he escrito fueron inspirados por ella o se refieren a ella.

Cooke: ¿Recuerda los títulos de algunos?

Thurber: Un cuento inspirado en ella se llama "Lavanda con una diferencia". Mi madre pensaba, según me lo dijo cuando tenía ochenta y cinco años, que la lavanda y el color negro eran cosas para viejas. Le gustaban los colores alegres y llevaba su ancianidad como una rosa, tal como había llevado su juventud.

Cooke: ¿Influyó ella en sus dibujos?

Thurber: No exactamente. Nunca creyó que yo fuera artista y hasta le disgustaba hablar de ello.

Cooke: Usted ha contado que escribir le toma mucho tiempo y que rehace sus

trabajos una y otra vez. Por otro lado, recuerdo que en alguna parte ha dicho que los dibujos le salen al primer intento.

Thurber: Así es. Por ejemplo, uno de mis cuentos "La vida secreta de Walter Mitty", que no tiene arriba de 4,000 palabras, me tuvo ocho semanas trabajando día y noche. Lo volví a escribir de cabo a rabo unas quince veces. En cambio, una noche, estando mi mujer y yo en un hotel de Nueva York, ella se metió a la cama mientras yo permanecí apartado, en silencio. Al cabo de unas dos horas me preguntó: "¿Qué haces?" "Acabo de terminar un libro", le contesté. Para ella esto podía significar una de dos cosas: que había terminado de leer un libro o de dibujarlo. Había terminado de dibujarlo. Después lo titulé *La última flor*. Eran cincuenta dibujos hechos en dos horas, a lápiz. Claro que más tarde puse tinta sobre lo hecho a lápiz, pero el libro había sido realmente terminado en dos horas, más o menos.

Cooke: Tengo aquí un libro de dibujos que su madre debe de haber conocido. De hecho, se trata de su primer libro de dibujos. Hay en él uno del que cualquier persona de ocho años estaría orgullosa. Parece, si puedo decirlo así, un dibujo de Thurber. Imagino que usted sería el dibujante de la familia.

Thurber: Oh, no. Ciertamente, mis hermanos —tengo dos— guardaron ese librito; pero se suponía que el dibujante de la familia era mi hermano mayor y ninguno de mis parientes se fijaba para nada en lo que llamaban mis garabatos. Mi hermano William copiaba laboriosamente con lápiz y tinta los dibujos a lápiz y tinta de Charles Dana Gibson. Creo que mi madre y mi padre pensaron al principio que se trataba de dibujos originales de mi hermano. Como haya sido, siempre me decían: "No molestes a William con tus garabatos; déjalo trabajar en paz: el dibujante va a ser él."

Cooke: Sin embargo, ya en la universidad, hace usted dibujos bastante cuidadosos. Empieza a sombrear y puntear y parece que lo hace bastante bien.

Thurber: Sí, es cierto. Comencé sombreando y todo lo demás. No fue sino hasta después, cuando me vi obligado a llenar aprisa un magazine debido a que todos los demás dibujantes se habían ido a la guerra, cuando me convertí en el dibujante que soy. Como tenía que hacerlos rápidamente no tenía tiempo para darles sombra. Algunos años más tarde, cuando ya había vendido varios al *New Yorker*, uno de mis colegas allí, Andy White, me sorprendió sombreando uno cuidadosamente. Me dijo: "No hagas eso. Aun cuando llegaras a ser bueno serías mediocre."

Cooke: Así que volvió usted a sus famosos garabatos.

Thurber: Sí. Es lo único que puedo hacer tan mal que resulta bien.

Cooke: Recuerdo la impresión que produjo ver impresos lo que usted llama sus garabatos. Sin ánimo de ofenderlo ¿cómo hizo para que se los publicaran?

Thurber: No hay ofensa. Pues bien, es una larga historia. Procuraré contársela lo más brevemente posible. Volvamos a Columbus, Ohio, en el principio de los veinte. Para entonces había dejado de estudiar y trabajaba como reportero. Entre mis amigos se contaba un dinámico corre-

dor de bienes raíces de esa época, con dos o tres teléfonos en su escritorio. Cada vez que iba a verlo lo encontraba ocupado contestando las llamadas y tomando notas. "Perdóname, Jim", me decía. Y luego. "Sí, Harry, sí; tomo nota." Y tomaba nota. "Otra cosa, Harry, respecto al asunto de Johnson... espérame un momento". Sonaba el otro teléfono. "¿Bueno, Johnson? Estaba hablando con Harry por el otro teléfono, no cuelgues." "Sí. ¿Cómo? ¿2232 Midberry Avenue? Muy bien, Harry; nos vemos allí." "Hasta luego, Johnson." Entonces tomaba el otro teléfono. "¿Sí? Lo siento, querida. No, no se me olvida. Okey." (Esta vez no tomaba nota porque se trataba de su esposa). Así que no había manera de conversar nada con él. Cierta vez me dijo: "Espérame un momento." Salí de la oficina durante unos tres minutos. En ese tiempo dibujé un perro en cada una de las hojas de sus memorándums. Al regresar se excusó: "Lo siento, Jim." Se sentó y los teléfonos y él volvieron a su rutina: "¿Qué hay, Bill? Sí, sí. Lo siento. ¿Cómo? ¿Ochenta y tres, cinco? Un momentito, Bill." Y comenzó a arrancar perros. "No cuelgues, ¿quieres?" Había un perro en cada página. Por fin se le ocurrió escribir la cifra encima del perro. Ese es el origen de mi perro.

Cooke: ¿Quién fue el primero que tuvo el suficiente valor para proponer la publicación de los garabatos? ¿Envió usted alguno?

Thurber: No me mire feo: no fui yo. Fue E. B. White —Andy White—, probablemente la persona más importantes de cuantas han pasado por el *New Yorker*. El y yo compartimos una oficina de 1927 a 1929. Yo acostumbraba hacer muñecos con lápiz mientras pensaba en otra cosa.

Cooke: ¿Qué dibujaba?

Thurber: Perros y focas. Y gente, o algo parecido. Alguien le preguntó una vez a Marc Connelly cómo hacía para distinguir en mis dibujos cuándo se trataba de una mujer y cuándo de un hombre. Respondió: "Las mujeres tienen en la cabeza algo parecido a cabello". Un día Andy recogió uno de mis dibujos que representaba una foca mirando a lo lejos desde un peñasco. El pie decía: "Mmm, exploradores."

Cooke: ¿Quiénes eran los exploradores?

Thurber: Únicamente dos puntos. Incluso así, aquello no era muy gracioso; pero White pensó que sí, o que por lo menos era diferente, y lo envió a la junta artística del *New Yorker*, que se hacía los martes por la tarde. Muy pronto el dibujo estuvo de regreso. Sobre él, un dibujante profesional —es decir, alguien que no sólo cobra sino que sabe dibujar— había dibujado la cabeza de una foca y escrito a un lado: "Los bigotes de la foca van así." Inmediatamente, White lo volvió a enviar, con este mensaje: "Los bigotes de las focas de Thurber van así." No obstante, fue rechazado una vez más, lo mismo que otros quince dibujos. Parecía que nunca vería un dibujo mío en el *New Yorker*.

Cooke: ¿Qué opinaba el editor de sus dibujos?

Thurber: Estaba un poco perplejo. Hasta el fin de su vida creyó que el éxito que tenían en Inglaterra se debía a una excentricidad de los ingleses. "En todo caso, le decía yo, es una chifladu-

ra que ha durado ya bastante." Y él: "No sea impaciente; deles tiempo."

Cooke: A pesar de que usted ha desconcertado a muchos, sus dibujos se publican en gran cantidad. ¿Cómo logró por fin colocarlos?

Thurber: Creo que he estado tratando de evitar esa pregunta para proteger a los inocentes editores. Fíjese: En 1929 Andy White y yo escribimos un libro titulado *¿Es necesario el sexo?* White insistió en que fuera ilustrado por mí. Así que hice unos cuarenta o cincuenta dibujos en una noche. A la mañana siguiente fuimos a ver a los editores. Cuando nos recibieron extendimos los dibujos en el suelo. Tres desconcertados y asustados editores los vieron. Uno de ellos, el más importante, dijo: "Supongo que estos son proyectos para que se guíe el dibujante que va a hacer las ilustraciones." A lo que Andy contestó: "Estos son los dibujos que debe llevar el libro." Y el libro apareció en noviembre, aunque sin mucho ruido. Creo que la primera edición fue de 3500 ejemplares. Por alguna razón empezó a venderse. El editor no había querido arriesgarse con más de 3500. ¿Quién se iba a atrever a más con un libro que contenía mis primeros dibujos? Oh, no.

Cooke: La verdad es que cuando se aparece en letras de molde, muchos que no creían en uno deciden de pronto que uno tiene talento. ¿Cambió de parecer el editor de la revista?

Thurber: Pues bien, sí. La gente empezó a hablar de los dibujos. No sé exactamente por qué, pero el caso es que Ross también oyó hablar de ellos. Una mañana se presentó en mi oficina y me dijo: "¿Qué pasó con aquel dibujo de una foca que había hecho para nosotros?" "¿Cómo que qué pasó?, le respondí, "que ustedes me lo devolvieron y lo tiré." "Bueno, pues quiero que lo haga otra vez para publicarlo." Como si fuera tan fácil hacer algo otra vez. Me puse a hacerlo de nuevo, ahora con tinta y sobre papel blanco.

Cooke: ¿La foca en el peñasco?

Thurber: Sí. La puse en el peñasco; pero éste parecía más bien la cabecera de una cama. Como aparentemente la foca estaba en la cabecera, dibujé a un hombre y su mujer en la cama. La mujer, que es una gruñona, le está diciendo al marido: "¡Está bien, salte con la tuya: oyes gruñir una foca!"

Cooke: Se trata de uno de sus dibujos más famosos; pero hasta hoy me entero de que lo hizo por casualidad.



"La que está arriba es mi primera mujer; aquí le presento a la actual Mrs. Harris"

Thurber: Muchas de mis caricaturas han nacido así. En la oficina existe una conocida como "La dama del librero". Yo trataba de dibujar una mujer a gatas en el descanso de una escalera; pero como no soy buen dibujante no me salió bien la perspectiva de los escalones y dibujé simplemente dos líneas verticales cruzadas por varias horizontales. De pronto, me sorprendió ver a la mujer encima de lo que evidentemente era un gran librero. Entonces añadí otras tres personas, dos hombres y una mujer. Uno de los hombres le dice al otro: "Esa que está arriba es mi primera mujer; aquí le presento a la actual Mrs. Harris." Pues bien, cuando llevé el dibujo hubo verdadera consternación en la revista. El director me llamó por teléfono y me dijo: "No entendemos aquí si la mujer que se halla encima del librero está muerta o disecada." Le contesté: "Lo llamo dentro de un rato." Colgué y me puse a cavilar. Unos minutos después lo llamé y le dije: "Acabo de telefonar a mi médico y dice que una mujer muerta no puede sostenerse en cuatro patas. Entonces llamé a mi taxidermista y dice que no está permitido disecar mujeres. De manera que debe de estar viva." "Bien, me contestó, pero ¿qué hace encima del librero en la casa de la segunda esposa de su marido?" "Ahora sí me agarró. No lo sé." De todos modos, el dibujo fue publicado.

Cooke: Cuando recuerdo la conmoción que causaron sus primeros dibujos, se me ocurre que muchos padres se deben de haber animado a enviar los de sus hijos.

Thurber: En efecto. No sólo muchos padres, sino cantidad de gente rara. Algunos pensaban que los hacía debajo del agua; otros, que a la luz de la luna; las mamás, que yo era un niño o que los dibujos los hacía mi nieta. De modo que comenzaron a enviar al *New Yorker* los dibujos de sus niños. En la revista me pidieron que escribiera a esas señoras. Les escribí a todas en los mismos términos: "Sin duda su hijo puede dibujar tan bien como yo; la única dificultad está en que no ha vivido lo que yo."

Cooke: Eso me recuerda lo que dijo un antiguo romano: "Nadie puede ser buen cómico mientras no conozca a fondo la tristeza de las cosas." En su opinión ¿el humor es algo en sí mismo o una manera de deshacerse de las preocupaciones?

Thurber: En la vida es muy difícil separar el humor de otras cosas. El humor es la otra cara de la tragedia. El humorismo es algo muy serio. Considero que el

humor es uno de los grandes recursos nacionales que debemos conservar a toda costa. Algo que me preocupa es la decadencia en que se encuentra la sátira política. En el apogeo de su fama, Henry Mencken, Will Rogers, Finley Peter Dunne, William Allen White y Ed Howe no temieron hacer chistes a costa de personajes públicos. Siento que en la actualidad lo tememos un poco. Un profesor mío dijo en cierta ocasión que si determinada cosa no resiste la risa, esa cosa no es buena. En nuestro país no debemos perder la capacidad de reír, aunque realmente no hay peligro de que eso suceda pues somos básicamente un pueblo con sentido del humor.

Cooke: ¿En qué forma aplica su humor a la sátira política? Entiendo que ha estado escribiendo algunas fábulas. ¿Qué es lo que lo atrae particularmente de ese género?

Thurber: Por supuesto, las fábulas son la forma de expresión literaria más antigua que se conoce. Veamos un caso: Esopo. Nadie sabe con exactitud cuándo vivió. Webster lo sitúa alrededor de 580 a. C., es decir, hace más de veinticinco siglos. Después de 2,500 años todavía se usan corrientemente dos frases suyas. No pasa día sin que se oiga una de las dos: "la parte del león" y "las uvas están verdes." No hay escritor, pienso, que no se sienta atraído por esta forma: las fábulas son cortas, concisas y capaces de encerrar mucho sobre la vida humana: los pequeños defectos, las flaquezas y las vanidades de un hombre y su mujer, o los hechos más importantes de la política, cualquier cosa.

Cooke: Hace tiempo que usted no puede ver ¿cuándo empezó eso?

Thurber: Mi ceguera ha seguido un proceso gradual desde hace unos quince años hasta ahora, que es casi completa. No puedo, por ejemplo, ver un cigarrillo, pero sí encenderlo, pues alcanzo a ver la llama del fósforo. Es lo que los médicos llaman acomodación.

Cooke: Desde que tuvo que dejar el dibujo y concentrarse en la literatura ¿no considera que la ceguera sea una desventaja para su contacto con la vida y para su imaginación de escritor?

Thurber: No, no es así. La imaginación no envejece. Entiendo perfectamente que perder la vista sea una tragedia para un maquinista o para un prestidigitador; pero un escritor siempre puede escribir. La ceguera tiene muchas compensaciones. Por ejemplo, hace un tiempo fui con un amigo a comer a un restaurante. Durante la comida noté de pronto que guardaba un extraño silencio. Como no podía ver lo que le pasaba, le pregunté: "¿Qué sucede?" "Es la vez no sé cuántas en mi vida —me respondió— que leo de arriba abajo lo que dice en la botella de salsa inglesa; alrededor de doscientas palabras." Le dije "¿Lo ves? Lo malo con ustedes los que ven es que ver les significa una desventaja." Y es muy cierto. Un escritor ciego no se distrae tanto como el que puede ver. Yo puedo sentarme en cualquier habitación y no miro por la ventana, ni me distrae el vuelo de los pájaros, ni la brisa en los árboles, ni las mujeres bellas que pasan. Claro que todavía puedo oír a una mujer bella.

(Traducción de Eduardo Torres)

LA POLITICA INTERNACIONAL DE MEXICO

(Viene de la pág. 2)

noblemente concebido y honrosamente ejecutado." En 1955, en San Francisco, el licenciado Padilla Nervo insistió: "Mientras el ritmo de las negociaciones es cada vez más lento, el progreso científico es más veloz y mayores y más destructivos los descubrimientos e invenciones en el arte de la guerra. Ya en 1945 era visible que existía un desequilibrio entre lo que llamaríamos nuestros hábitos mentales en materia de política internacional y las nuevas condiciones creadas por la ciencia. Esta falta de armonía es ahora más profunda y son más graves los peligros que encierra..." En 1957, en la Asamblea General de las Naciones Unidas, afirmó: "En lo que atañe al desarme, es indudable que no han sido del todo vanos los esfuerzos desarrollados durante los últimos cinco años... ha habido progresos, aunque seguramente no en el grado en que todos lo deseáramos. Urge, pues, que esos esfuerzos se continúen sin interrupción." ⁸ Este año, ante la misma Asamblea, dijo: "México está persuadido de que el problema de la paz depende fundamentalmente de los progresos que puedan hacerse hacia el desarme. De acuerdo con esta inalterable convicción no hemos escatimado esfuerzo alguno en las distintas Asambleas de las Naciones Unidas para contribuir a acortar las distancias entre las posiciones de las grandes potencias, especialmente las llamadas potencias nucleares." ⁹

Es indudable que la acción de un país como el nuestro necesita ejercerse, en este problema, dentro de la esfera de la influencia moral, urgiendo una y otra vez a las grandes potencias para que recapaciten y concentren sus voluntades en la celebración de acuerdos de desarme. Tal ha sido el sentido de las intervenciones de la representación de México en las Naciones Unidas. Pero, nuestra política, además, ha encaminado sus esfuerzos a buscar procedimientos que hagan más viable la celebración de dichos acuerdos. En el actual período de sesiones de la Asamblea General, el Secretario de Relaciones Exteriores hizo tres sugerencias concretas,

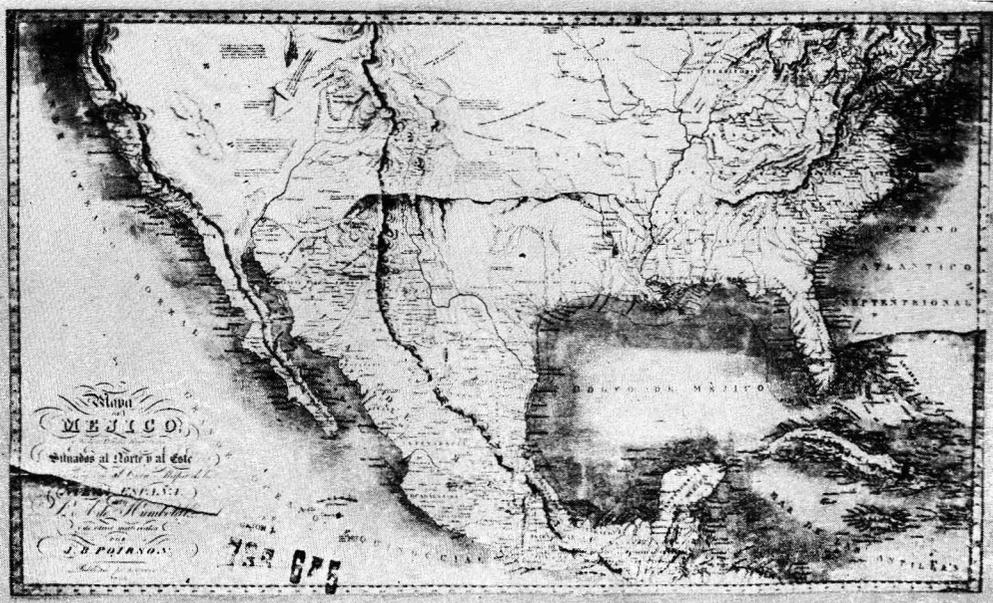
dos de las cuales habían sido esbozadas ya en su discurso del año pasado.

La primera se refiere a la reanudación de las negociaciones sobre el desarme. Estas se encuentran interrumpidas desde 1957 en vista de que el mecanismo específico previsto para el efecto no ha podido funcionar, ya que existe desacuerdo entre las grandes potencias sobre la composición de la Comisión del Desarme. Para poner fin a esta situación, México ha instado a la Comisión Política de la Asamblea General a que recomiende a los representantes de los Estados Unidos, Francia, el Reino Unido y la Unión Soviética que se reúnan informalmente, con la asistencia del presidente de la Comisión Política, para examinar los procedimientos por medio de los cuales podrían reanudarse, dentro del marco de las Naciones Unidas, las negociaciones sobre el desarme.

La segunda consiste en proponer que se estudie la conveniencia de que las Naciones Unidas designen a un estadista de relevante prestigio internacional, a recomendación unánime de las cuatro grandes potencias, para que actúe con el carácter de comisionado o mediador para el desarme. Las funciones del comisionado consistirían en auxiliar a las grandes potencias en sus negociaciones y, con tal fin, mantenerse en consulta con ellas, someterles privadamente, para su consideración, las propuestas que estime convenientes y, en general, promover la concertación de acuerdos entre ellas.

La tercera tiene por objeto examinar la conveniencia de que la Asamblea General exhorte a las grandes potencias a redoblar sus esfuerzos para lograr cuanto antes resultados positivos en las negociaciones relativas al desarme, dirigiéndoles al efecto un "llamamiento" semejante al que, por iniciativa de México, aprobó unánimemente en 1948 para el establecimiento de una paz durable.

La cuestión del desarme está estrechamente relacionada con la utilización de la energía nuclear. El Gobierno de México —cuyo interés en esta materia queda evidenciado por su participación en los trabajos del Comité Científico de las Naciones Unidas para el Estudio de los Efectos de las Radiaciones Atómicas, su ingreso al Organismo Internacional de



"que el principio de no intervención no sufra mengua alguna"

Energía Atómica y la colaboración que ha prestado, dentro de la Organización de los Estados Americanos, a la redacción de un proyecto de estatuto para la Comisión Interamericana de Energía Nuclear — ha visto con beneplácito el incremento que han tomado las actividades internacionales encaminadas a divulgar el conocimiento de los usos pacíficos de la energía nuclear y a fomentarlos. Al propio tiempo, México ha unido su voz a la de otros Estados para recomendar la suspensión de los experimentos con armas nucleares, en vista de que la contaminación del ambiente con radiactividad resultante de esos experimentos incrementa cada vez más los niveles de radiación en el mundo y expone a la humanidad a graves peligros. En efecto: de acuerdo con las conclusiones a que ha llegado el Comité Científico de las Naciones Unidas para el Estudio de los Efectos de las Radiaciones Atómicas, “incluso las dosis de irradiación más pequeñas pueden tener efectos genéticos, y tal vez somáticos, perjudiciales”.

Si la carrera de armamentos constituye la más grave amenaza para la humanidad, ya que suspende sobre ella la espada de Damocles de una hecatombe sin precedentes; si la tarea más urgente consiste, pues, en consolidar la paz mediante el desarme, es necesario, también, asegurar el imperio del derecho en las relaciones internacionales. No es ésta una posición idealista sino —todo lo contrario— eminentemente realista. Prohibido el recurso a la fuerza, la sociedad internacional organizada debe proveer al establecimiento de medios y procedimientos que permitan resolver pacíficamente los conflictos de intereses, suprimir las causas de fricción y, en general, garantizar a todos sus miembros seguridad y justicia. Para cumplir esta misión, la Carta de las Naciones Unidas creó el Consejo de Seguridad; éste, sin embargo, no ha podido desempeñar adecuadamente sus funciones en vista del desacuerdo que existe entre sus miembros permanentes. ¿Cuál ha sido el resultado? La creación de un gran número de organismos regionales, la celebración de acuerdos de legítima defensa conforme al artículo 51 de la Carta de las Naciones Unidas, todos los cuales ponen un gran énfasis en el empleo de medidas militares y en la preparación bélica para rechazar cualquier posible agresión, descuidando casi por completo la necesidad de estructurar sistemas de solución pacífica de las controversias. México ha señalado en varias ocasiones los peligros que encierra ese estado de cosas. En 1953, el licenciado Padilla Nervo decía en la Asamblea General de las Naciones Unidas: “La seguridad colectiva es sin duda un presupuesto necesario de la paz, pero no es aún la paz misma, porque ningún sistema de coacción y represiones, por perfecto que sea, puede ser la última aspiración de la convivencia entre seres inteligentes y libres. Urge, en consecuencia, evitar el desequilibrio, a todas luces nocivo, que resultaría del incremento desorbitado de un sistema de seguridad colectiva que no estuviera contrapesado por un sistema de soluciones pacíficas. En este sentido, la lealtad que debemos a nuestra Organización nos obliga a señalar esa grande laguna que aún existe dentro de ella y dentro de ciertos organismos o acuerdos regionales...”

Carta

DE LA

Organización

DE LOS

Estados Americanos

Suscrita en la Novena Conferencia

Internacional Americana

Bogotá, Marzo 30—Mayo 2, 1948



UNIÓN PANAMERICANA
WASHINGTON, D. C., 1949

“México contribuyó a la estructuración jurídica del sistema interamericano”

Dos son las reglas fundamentales que, suprimido el recurso a la fuerza, deben constituir el pivote de la actividad internacional: solución pacífica de las controversias y no intervención en los asuntos internos de otros Estados. Ambas han recibido el más decidido apoyo de nuestro país. Indudablemente los casos más importantes en que se han visto involucrados dichos principios en los últimos seis años, han sido los de Suez, Hungría y Líbano.

Es bien conocida la situación que se planteó en el Canal de Suez en 1956. Poco después de la nacionalización del Canal de Egipto, Israel inició una acción bélica en contra de este país y, acto seguido, Francia y la Gran Bretaña intervinieron militarmente en territorio egipcio, con tropas que tenían estacionadas en bases del Mediterráneo. La Asamblea General de las Naciones Unidas, convocada a una reunión de emergencia, aprobó una resolución decretando el inmediato cese del fuego en territorio egipcio y requiriendo a la Gran Bretaña, Francia e Israel a retirarse de Egipto. Asimismo, recomendó la pronta reapertura a la navegación del Canal de Suez. La Delegación de México contribuyó con su voto a la aprobación de esta decisión de la Asamblea General, ya que mediante ella se procuraba garantizar la integridad territorial y la independencia política de Egipto. Al mismo tiempo, permitía la búsqueda de una solución pacífica, dentro del marco de las Naciones Unidas, del conflicto que había surgido en relación con el manejo del Canal de Suez.

El caso de Hungría es de sobra conocido: el día 2 de noviembre de 1956, el primer ministro Húngaro, Imre Nagy, apeló a las Naciones Unidas para que esta Organización ordenase que inmediatamente se efectuaran negociaciones encaminadas al retiro de todas las tropas soviéticas que habían entrado en territorio húngaro. La Asamblea General resolvió pedir a la Unión Soviética que desistiera de cualquier intervención, especialmente la armada, en los asuntos internos de Hun-

gría. Expresó el deseo de que la Unión Soviética retirara sus ejércitos sin demora alguna, reafirmando, a la vez, el derecho del pueblo húngaro a establecer un gobierno de su elección. La Delegación de México dio su voto favorable a esta resolución, “consecuente con la política mexicana de no intervención, de respeto a la soberanía de los Estados y a su independencia política, invocando el derecho irrestricto que tienen los pueblos, conforme al principio de la libre determinación, de darse la forma de gobierno que mejor les convenga”.¹⁰

En el caso de Líbano, como en los dos casos anteriores, la Asamblea General de las Naciones Unidas hubo de reunirse en sesión de emergencia para considerar las acusaciones que mutuamente se hacían las diversas partes involucradas en el conflicto. Como se sabe, el Gobierno del Líbano acusó al de la República Árabe Unida de intervenir en sus asuntos internos; posteriormente, a raíz de la revolución que derrocó a la monarquía en Irak, el Gobierno de los Estados Unidos envió tropas a Líbano a petición del presidente Chamoun, y el de la Gran Bretaña transportó por aire algunos de sus contingentes armados a Jordania, a petición del rey Hussein. Los Estados Unidos y la Gran Bretaña fueron acusados de intervención armada en los asuntos de los países árabes por la República Árabe Unida, apoyada por la Unión Soviética. La situación era particularmente explosiva y constituía no solamente una amenaza para la paz de la región, sino que encerraba elementos capaces de desatar una lucha de mayores proporciones. La actitud de México en la Asamblea General en relación con este asunto es particularmente interesante para el estudio de nuestra política internacional, ya que en ella se combinaron con particular éxito dos elementos fundamentales de la diplomacia de nuestro país: la defensa, sin claudicaciones, de los principios, y la acción conciliadora para encontrar fórmulas de avenimiento. Por ello, vale la pena transcribir algunos párrafos del documento que resume la posición oficial de nuestro Gobierno:¹¹

“... la Secretaría de Relaciones Exteriores, desde que se inició la actual crisis en el Medio Oriente, ha dado a conocer su opinión a los Gobiernos amigos principalmente interesados, así como, a través de nuestra Delegación Permanente ante las Naciones Unidas, a las demás Delegaciones acreditadas a la Asamblea General de Emergencia que se halla reunida en estos momentos.”

“La actitud de nuestro Gobierno respecto a este problema ha estado orientada hacia la consecución de los dos objetivos siguientes que México considera fundamentales: 1. Que el principio de no intervención no sufra mengua alguna, sino que, por el contrario, sea reafirmado y robustecido.—2. Que la resolución que pueda adoptar la actual Asamblea General sea una resolución constructiva, que contribuya, tanto al mantenimiento de la paz y la seguridad en todo el Medio Oriente, como a la conservación de la independencia política y la integridad territorial de los Estados de la región, dentro del respeto escrupuloso de su soberanía y de su derecho inalienable a decidir libremente sus destinos.”

“Entre las medidas que hemos preconizado por considerarlas de urgente adopción por la Asamblea General en relación con la cuestión sometida a su consideración figuran las que en términos generales podrían definirse como sigue: 1. Una exhortación solemne para que sea estrictamente respetado el principio de no intervención... esta exhortación debería dirigirse en especial, tanto a los Estados de la región, como a las grandes potencias a fin de que la rivalidad de influencias antagónicas no agrave la situación del Medio Oriente ya de por sí explosiva.— 2. Que las Naciones Unidas, de conformidad con las responsabilidades que les asigna la Carta y con la cooperación activa de su secretario general, tomen medidas adecuadas en Líbano y Jordania, lo que determinará que el retiro de las tropas extranjeras que actualmente se encuentran en el territorio de dichos países pueda efectuarse en fecha próxima, de conformidad con las intenciones y el propósito que al respecto han hecho públicos los Gobiernos de los Estados Unidos y de la Gran Bretaña.”

No es posible terminar esta reseña de la actuación de México en las Naciones Unidas durante los últimos seis años, sin mencionar dos cuestiones en las cuales nuestro país ha tenido también una actuación destacada: el problema de las colonias y la delimitación del mar territorial.

Fiel al principio de la autodeterminación de los pueblos, el Gobierno de México ha favorecido invariablemente los esfuerzos que realizan los pueblos de los territorios no autónomos para alcanzar la plenitud del gobierno propio. “Por eso hemos acogido con verdadero beneplácito”, según expresó el licenciado Padilla Nervo en la Asamblea General,¹² “el ingreso de los nuevos Estados Miembros de Asia y Africa, cuyo advenimiento a la comunidad de naciones es el feliz augurio de una época en que el sistema colonial quedará totalmente liquidado”. Estas palabras, pronunciadas este año, concuerdan con lo que el mismo funcionario había declarado en 1953: “Ninguna consideración legalista, ninguna explicación circunstancial de necesidad política, podrá persuadir a los pueblos que se sienten aptos para ejercer el derecho a la soberanía, de que deben desistir de sus aspiraciones, o que deben aplazarlas para épocas posteriores.”¹³

En el caso de Belice, territorio sobre el cual tenemos derechos históricos, México ha adoptado una actitud congruente con nuestra política de respeto a la autodeterminación de los pueblos:

“Nuestra posición respecto al caso de Belice establece que, de cambiar su actual estatuto, México hará valer sus derechos de conformidad con antecedentes históricos y jurídicos bien conocidos y por los procedimientos pacíficos y amistosos que caracterizan a la conducta internacional de nuestro país. Deseo añadir, empleando para ello los términos del Artículo 73 de la Carta de las Naciones Unidas, que reconocemos el principio de que los intereses de los habitantes de los territorios no autónomos se hallan por encima de todo y de que en el desarrollo del Gobierno propio deberán tomarse en cuenta sus aspiraciones políticas, libre y auténticamente expresadas. Creo, por lo tanto, y estoy seguro en esto de interpretar el hondo sentir del pueblo mexicano, que México no dejaría de tomar en cuenta, cuando fuese oportuno, una solución del caso de Belice que se fundara en la libertad o independencia del pueblo beliceño.”¹⁴

La cuestión del mar territorial no ha sido tratada exclusivamente en las Naciones Unidas. Ha sido materia de negociaciones bilaterales y ha figurado también en el programa de reuniones interamericanas. Pero fue, indudablemente, en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar, efectuada en Ginebra entre el 14 de febrero y el 29 de abril de este año, donde se abordó el tema con mayor detenimiento y se hicieron esfuerzos más serios para lograr una solución. En esta conferencia, México sostuvo que todo Estado tiene derecho a fijar su mar territorial hasta un límite de doce millas contadas a partir de las líneas de base. Esta tesis, incorporada en un proyecto de resolución patrocinado por México y la India, obtuvo el primer lugar entre todos los proyectos sometidos a votación en la Primera Comisión de la Conferencia. Posteriormente, fue reiterada por nuestra Delegación en sesión plenaria, en otro proyecto de resolución auspiciado conjuntamente por México y siete Estados de tres continentes distintos, y obtuvo aprobación mayoritaria, aunque sin alcanzar los dos tercios prescritos por el reglamento de la Conferencia.

La imposibilidad en que se encontró la Conferencia de aprobar una norma contractual sobre la materia no debe entenderse, sin embargo, en el sentido de que existe una laguna del Derecho Inter-

nacional respecto de ella. Las actas de la Conferencia, según nuestro Gobierno, registran la existencia de una norma *consuetudinaria* de contenido variable, cuyo límite máximo es de doce millas náuticas; efectivamente, tanto las votaciones sobre los distintos proyectos de resolución como los informes proporcionados por los Estados sobre sus respectivas legislaciones, demuestran que una gran mayoría —muy cercana a los dos tercios— de los miembros de la comunidad internacional han abandonado la antigua norma consuetudinaria que fijaba en tres millas la anchura del mar territorial, y han proclamado extensiones de doce millas.

México sigue sosteniendo, por lo tanto, la validez de su legislación en la materia, que fija en nueve millas la anchura de nuestro mar territorial.

“Nuestra tradición señala un lugar especial en nuestros afectos para las Repúblicas de este continente, con las que nos hermanan un pasado común y la conciencia de la solidaridad de nuestros destinos. Compartimos con ellas un mismo propósito de cooperación regional que concebimos no como un egoísta ensayo de aislamiento sino como la organización de nuestros esfuerzos en beneficio de la humanidad. Por este motivo, daremos nuestro decidido apoyo a todas las medidas que tiendan a fortalecer el organismo que, para resolver los problemas peculiares de nuestros países, hemos desarrollado a través de congresos y reuniones...”¹⁵



Padilla Nervo— “el sistema colonial quedará totalmente liquidado”

—Foto Billy

Regionalismo y universalismo no están reñidos. Antes bien, se complementan de acuerdo con las atribuciones específicas que conceden a los respectivos organismos las Cartas de San Francisco y Bogotá.

Impulsado por un sentimiento de solidaridad con los demás pueblos de América y convencido de que las Repúblicas de este continente pueden, sin mengua de sus obligaciones hacia el resto de la humanidad, unir útilmente sus esfuerzos para resolver problemas y emprender tareas susceptibles de acción regional, nuestro país ha dado su constante apoyo al robustecimiento y al desarrollo armónico de la cooperación interamericana.

Si entre 1945 y 1948 México contribuyó en forma particularmente destacada a la estructuración jurídica del sistema interamericano —empresa que culminó en la firma de la Carta de la Organización de los Estados Americanos— la labor de estos últimos años ha consistido principalmente en consolidar los adelantos logrados en Bogotá y en promover la aplicación de los principios de solidaridad continental al campo de las relaciones económicas.

Es de advertir que, en el plano regional, la política internacional de México se ha guiado por los mismos principios que configuran su actitud en el organismo mundial. En particular, nuestro país ha insistido en la necesidad de buscar en todos los casos fórmulas que permitan conciliar las opiniones divergentes, y satisfacer en la medida de lo posible los intereses encontrados, de tal manera que pueda llegarse invariablemente a soluciones justas, dentro del más escrupuloso respeto a la igualdad jurídica de los Estados. También ha insistido en la necesidad de que la acción colectiva se desenvuelva por cauces que no menoscaben la personalidad individual de cada país. “La unidad continental debe entenderse”, ha declarado nuestro Secretario de Relaciones Exteriores, “como solidaridad en las metas y cooperación efectiva para el desarrollo económico de todos nuestros países. Y ello —lo repetimos— sin menoscabo de la soberanía de ningún Estado ni de la fisonomía nacional y del genio propio de cada pueblo”.¹⁶

Dentro de ese espíritu, México concurre a la Décima Conferencia Interamericana, celebrada en Caracas del 1º al 28 de marzo de 1954. “Fuimos a Caracas”, dice el prólogo de la Memoria de la Delegación de México, “a dialogar con naciones amigas, es decir, a evitar tanto la disputa estéril como el dócil y pasivo asentimiento, a la postre igualmente estéril.”

El mensaje que nuestro país llevó a Caracas puede resumirse en la siguiente forma: Debe prevalecer lo que es en verdad esencial y permanente sobre lo precario y transitorio. No debemos permitir que la atmósfera de crisis que predomina en los asuntos mundiales divida a los países de este continente; y la división se produciría irremediablemente si la Conferencia, para hacer frente a situaciones transitorias, llegase a sacrificar los grandes principios —no intervención, igualdad jurídica de los Estados, derecho de autodeterminación de los pueblos— que constituyen la aportación más notable de las pasadas Conferencias Interamericanas.



—Foto Salazar
J. Gorostiza, subsecretario de Relaciones

Renacerían entonces las diferencias que, en un ambiente de auténtica amistad solidaria, deberían poder resolverse fácilmente por los medios pacíficos que fueron elaborados en los mejores momentos de la convivencia interamericana, y el resultado de la Conferencia significaría un retroceso en el desarrollo del organismo regional.

En estas ideas, y en la imposibilidad de aceptar compromisos incompatibles con nuestra Constitución Política, se inspiró la actitud de la Delegación de México con relación al tema del programa de la Conferencia de Caracas que más atrajo la atención pública mundial: el que fue denominado “Intervención del Comunismo Internacional en las Repúblicas Americanas”.

La actitud de nuestra Delegación fue clara y firme, pero no inflexible. Expuso la convicción democrática de nuestro país: “Las doctrinas antidemocráticas no han encontrado entre nosotros un medio propicio para su desarrollo... nuestro programa de acción ha de ser: defender la democracia sin coartar su ejercicio efectivo, proteger nuestras instituciones sin conculcar la libertad y el respeto a los derechos humanos...”¹⁷ México propuso enmiendas que tenían por objeto salvaguardar, tanto nuestra jurisdicción nacional, como los principios que constituyen el fundamento de la organización interamericana. Finalmente, pensando que “las democracias necesitan ofrecer a los hombres respuestas afirmativas y soluciones concretas”,¹⁸ sometió a la consideración de la Conferencia un texto en el cual se reconocía que uno de los medios más eficaces para defender las instituciones democráticas contra cualquier peligro o amenaza exterior consiste en fortalecer el respeto a los derechos individuales y sociales del hombre, y en mantener y estimular una efectiva política de bienestar económico y de justicia social, destinada a elevar el nivel de vida de los pueblos.

Sin embargo, la Conferencia no aceptó ninguna de las enmiendas presentadas por México e igualmente rechazó las que habían sido propuestas por otros dos países (Argentina y Uruguay). Por este motivo, nuestra Delegación no pudo dar su

voto aprobatorio a la “Declaración de Solidaridad para la Preservación de la Integridad Política de los Estados Americanos contra la Intervención del Comunismo Internacional”, no sin dejar constancia, en una explicación de voto, de que estaba “por completo de acuerdo con la necesidad y conveniencia de condenar la intervención de un gobierno extracontinental o continental, cualquiera que sea su ideología política, en los asuntos internos o externos de cualquier Estado americano” y, en consecuencia, también condenaba “la intervención que países comunistas extranjeros pretendieron hacer en los asuntos internos o externos de los países americanos”.

México no ha escatimado esfuerzos en los últimos años para hacer efectiva la solidaridad interamericana en materia económica. Es éste uno de los campos en que el organismo regional ha hecho menos progresos y que, sin embargo, es el más prometedor —no sólo por los beneficios que puede dar a los pueblos americanos, sino también por los frutos de amistad que es capaz de producir. Para que el desarrollo del sistema interamericano sea armónico, es necesario que los mecanismos de cooperación económica tengan un alcance y una eficacia comparable a la de los métodos de solución pacífica y de garantía de la seguridad colectiva que han alcanzado ya su máxima expresión, el uno en el Tratado Americano de Soluciones Pacíficas y el otro en el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca.

En la Conferencia de Caracas, nuestra Delegación señaló que los problemas económicos de los países del Continente “no pueden resolverse con las medidas que cada país toma o debe tomar por sí mismo, sino que requieren la cooperación internacional, porque se originan en gran parte en factores externos” e insistió en que era necesario pasar a una etapa de medidas concretas, prácticas y posibles, armonizadas dentro de una amplia política de cooperación económica. Subrayó, al mismo tiempo, que la prosperidad de una nación depende antes que nada del trabajo tesonero de sus hijos y del aprovechamiento de sus recursos naturales. Afirmó, además, que “todo esfuerzo internacional de desarrollo económico, todo acto de cooperación económica debe fundarse en el respeto de la independencia política y económica de los países que reciben ayuda, evitando así que las naciones insuficientemente desarrolladas acepten, como precio de su progreso, la subordinación económica o las amenazas constantes a su plena soberanía”.¹⁹

En la Reunión de Presidentes Americanos, celebrada en Panamá en julio de 1956, el Presidente Ruiz Cortines expresó su convicción de que el problema de América Latina es, fundamentalmente, de orden económico, por lo que la solidaridad continental difícilmente puede circunscribirse a lo político.

La Declaración de Panamá, suscrita por todos los Presidentes que asistieron a la reunión, recoge estas ideas en su segundo párrafo que dice así:

“La plena realización del destino de América es inseparable del desenvolvimiento económico y social de sus pueblos y por tanto hace necesaria la intensificación de los esfuerzos nacionales y de cooperación interamericana, para procurar la solución de los problemas económicos y elevar las condiciones de vida en el continente.”

Igual énfasis sobre los aspectos económicos de la cooperación interamericana se advierte en la actitud asumida por nuestra Cancillería respecto de la "Operación Panamericana" sugerida por el Presidente del Brasil y, posteriormente, en la Reunión Informal de Ministros de Relaciones Exteriores efectuada en Washington.

"No son los principios y las normas que rigen la convivencia de los Estados de América los que requieren revisión" declaró el licenciado Padilla Nervo a los periodistas el 30 de junio pasado. Señalando que la Conferencia Económica celebrada en Buenos Aires, en 1957, había adoptado numerosos instrumentos destinados a coadyuvar el desarrollo económico y social de los pueblos del continente, afirmó que lo que hace falta "no son nuevas resoluciones de carácter general que vengan a reiterar una vez más las ya aprobadas, sino la realización de medidas concretas en el campo económico, en el que unánimemente se reconoce que hay mucho por hacer".

Por tales motivos, la Cancillería mexicana expresó sus dudas sobre la conveniencia de proceder sin una bien planeada labor de exploración previa a la celebración de una conferencia interamericana extraordinaria; propuso, en cambio, que,

aprovechando la celebración del período anual de sesiones de la Asamblea General de las Naciones Unidas, se reunieran informalmente los Ministros de Relaciones Exteriores de las Repúblicas Americanas para cambiar puntos de vista sobre las fórmulas y procedimientos concretos que podrían servir para convertir en realidad los principios de la cooperación económica interamericana.

Esta sugestión, a la postre fue aceptada y la reunión se llevó a cabo en Washington, los días 23 y 24 de septiembre pasado a invitación del Departamento de Estado. Como resultado de ella, se acordó intensificar la acción para promover el mayor desarrollo económico del continente y, con ese objeto, se encomendó al Consejo de la Organización de los Estados Americanos que, por conducto de los órganos apropiados, inicie sin demora el estudio de las providencias que puedan tomarse.

Es de esperarse que la labor del Consejo dé frutos positivos y tangibles. De otro modo, la opinión pública de nuestros países sufriría una profunda desilusión. "La política de buena vecindad, como expresión de la solidaridad interamericana, debe ser no solamente un programa sino nuestra cotidiana manera de vivir. Sólo cuenta la solidaridad probada en hechos, y por sus frutos será juzgada."²⁰



La sede de la O.N.U. en Nueva York

Tales son los grandes lineamientos de la política internacional seguida por nuestro país durante la administración del Presidente Ruiz Cortines. Si ha dado prestigio a México, ha sido por la absoluta buena fe que la ha inspirado. Si ha merecido respeto, es porque los demás han visto en ella una contribución al establecimiento de una paz que no necesite ser mantenida con la fuerza. Si ha tenido el respaldo de la opinión pública nacional, es porque ésta ha reconocido en ella la continuidad de una línea de conducta que no fue improvisada ni hoy ni ayer, sino que tiene sus raíces profundas en la experiencia histórica de nuestro pueblo.

NOTAS

1 Declaraciones a la prensa, 11 de diciembre de 1952.

2 Informe rendido al Congreso de la Unión el 1º de septiembre de 1958.

3 Discurso del presidente don Adolfo Ruiz Cortines en el acto de la firma de la Declaración de Panamá, el 22 de julio de 1956, en la Reunión de Presidentes Americanos.

4 Discurso del presidente Ruiz Cortines en la inauguración de la Presa Falcón. En 1945, el presidente Avila Camacho había afirmado ya, en su Mensaje de Año Nuevo a la Nación Mexicana: "... aunque sea muy honda nuestra creencia en los beneficios de la cooperación internacional, debemos partir de la certidumbre de que nunca a nadie se ha dado nada que sus cualidades intrínsecas no merezcan. Lo mejor de nuestro destino será obra nuestra; obra de nuestras privaciones y nuestro ahorro, obra de nuestra inventiva en el aprovechamiento de nuestros recursos, obra de nuestro patriotismo y nuestra tenacidad."

5 Discurso pronunciado el 8 de marzo de 1954, en sesión plenaria de la Décima Conferencia Interamericana efectuada en Caracas.

6 Discurso pronunciado el 23 de junio de 1955, en San Francisco.

7 Discurso pronunciado en la Asamblea General de las Naciones Unidas el 28 de septiembre de 1953.

8 Discurso pronunciado en la Asamblea General de las Naciones Unidas el 3 de octubre de 1957.

9 Discurso pronunciado en la Asamblea General de las Naciones Unidas el 6 de octubre de 1958.

10 Memoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores correspondiente al año de 1956.

11 Declaraciones del secretario de Relaciones Exteriores de 20 de agosto de 1958.

12 Discurso pronunciado en la Asamblea General de las Naciones Unidas el 6 de octubre de 1958.

13 Discurso pronunciado en la Asamblea General de las Naciones Unidas el 28 de septiembre de 1953.

14 Discurso pronunciado por el Secretario de Relaciones Exteriores en la Asamblea General de las Naciones Unidas el 6 de octubre de 1958.

15 Declaraciones hechas a la prensa el 11 de diciembre de 1952 por el licenciado Luis Padilla Nervo, secretario de Relaciones Exteriores.

16 Discurso pronunciado en el banquete de despedida al Embajador de la República Argentina, 11 de agosto de 1958.

17 Discurso del licenciado Luis Padilla Nervo en la sesión plenaria del 8 de marzo de 1954.

18 Prólogo del licenciado Luis Padilla Nervo a la Memoria de la Delegación de México.

19 Discurso del licenciado Luis Padilla Nervo en la sesión plenaria del 8 de marzo de 1954.

20 Declaraciones del licenciado Luis Padilla Nervo de 30 de junio de 1958.

LA NUEVA LITERATURA ESPAÑOLA

“**L**OS PÁJAROS de mal agüero, al afirmar que, en España, la literatura había desaparecido con la República, han dado pruebas de un apresuramiento excesivo o han tomado sus deseos por realidades”, concluía Maurice E. Coindreau tras analizar detenidamente el panorama de nuestra más reciente producción literaria. Después de un período de tres lustros, durante el que era tópico decir que la cultura española había muerto, su sorpresa era la misma que la de los núcleos hispanistas del extranjero al enfrentarse con nuestra nueva poesía, o la de millares de espectadores de todo el mundo ante el estreno de las películas de Bardem.

Su prejuicio —preciso es reconocerlo— no dejaba de estar bien justificado. Muertos Lorca, Machado, Hernández, exilados los demás escritores importantes, se abría ante los jóvenes intelectuales, un vacío difícil de colmar. Por otra parte, la guerra mundial, primero, el bloqueo internacional, después, aislándonos del resto del mundo, contribuían a crear una situación de anormalidad, cuyos efectos, todavía, padecemos.

En estas condiciones nadie podía prever que una nueva generación, ajena, por razones de edad, al episodio de la lucha civil, iba a superar el corte provocado por ésta y afirmarse en cuanto tal, en todos los órdenes de la vida cultural del país, con un vivo afán de renovación y de crítica.

Y, sin embargo, esto es lo que ha ocurrido. A una generación idealista, exaltadora de los valores espirituales y patrióticos, pero alejada más o menos de la realidad, ha sucedido otra violentamente inconformista, definida por su preocupación por lo real.

La historia de los últimos veinte años podría resumirse en la descripción de un doble proceso: por un lado, el derrumbamiento progresivo de los ideales de la generación de la guerra; por otro, el lento despertar de una conciencia crítica entre los escritores de las promociones más jóvenes.

El primer proceso se desarrolla en varias etapas fácilmente delimitables que van desde la exaltación militar y mesiánica de mil novecientos treinta y nueve, hasta el ansia de evasión, la nostalgia y la melancolía de estos últimos años.

Concluida la lucha con la victoria de los ejércitos nacionales, se abre un período de fervor guerrero y patriótico que produce novelas como *La fiel infantería* de García Serrano, películas como *Raza* y *Sin novedad en el Alcázar* y una buena docena de obras de teatro, exaltadoras del espíritu e ideales de la cruzada. Era el momento en el que el público interrumpía con sus vítores la proyección de *Escuadrilla* y, después de haber compuesto encendidas *Odas a la guerra*, los escritores combatientes agrupados en torno a la revista *Jerarquía* saludaban con el mismo entusiasmo el alegre advenimiento de la paz.

A esta primera etapa guerrera sucede, en mil novecientos cuarenta y dos, un largo período de evocación de los temas históricos, heroicos e imperiales. Giménez Caballero, Luys de Santamarina, hacen retroceder cuatro siglos el calendario

ESPAÑOLA

Por Juan GOYTISOLO

español, sus héroes son conquistadores y aventureros partidos al Nuevo Mundo, soldados de los Tercios de Flandes. Los poetas cantan la Gloria de Dios y la inmortalidad del alma en sonetos dignos del mejor Garcilaso, y los escenarios y pantallas se pueblan de pelucas, armaduras y castillos de cartón piedra: es la época del éxito delirante de *Locura de amor*, de *Agustina de Aragón*, de *Alba de América*...

A partir de mil novecientos cincuenta —y coincidiendo con el despertar de la joven generación— se inicia un movimiento de abandono del tema histórico por



“muerto Miguel Hernández”

parte de los mismos dramaturgos, escritores y cineastas que, hasta entonces, lo utilizaban. Una inquietud profunda corroe a los intelectuales de esta generación; aislados de la realidad del país, sin raíces, comienzan a darse cuenta de que a su alrededor, ocurren cosas importantes, quizá —se dicen, con angustia— las únicas verdaderamente importantes.

Sus viejas ilusiones se han desvanecido —al poeta que veinte años antes saludaba el *paso alegre de la paz*, responde otro hombre de su generación, el novelista Emilio Romero, ganador del último Premio Planeta: *La paz empieza nunca* — Y huyendo una vez más de lo real se evaden en la *nostalgia del pasado*, en la *melancolía del tiempo muerto*...

Los libros de Luys de Santamarina rememoran sus amoríos juveniles; los poemas religiosos e imperiales se tornan intimistas y caseros. Al teatro y al cine de pelucas sucede la explotación comercial de la época del cuplé, de los “felices veinte”: *El último cuplé*, *Adónde vas Alfonso XII*, *los felices tiempos del cuplé*, etc. Y las mismas voces broncas que proclamaban antes la Vocación Universal de España y la Voluntad de Imperio, se elevan, ahora, plañideras, para decir: *Volvamos al novecientos*... *Salvemos la zarzuela*...

Pero los jóvenes que entretanto, han descubierto la realidad de su país, no las escuchan ya. La vida española sigue su curso y, lentamente, venciendo toda

clase de incompreensiones y obstáculos, una nueva generación intelectual ha aparecido en la escena.

La *prise de conscience* de ésta ha seguido un camino exactamente contrario. Después de un período de ocho o diez años durante el cual —desde su punto de vista— la vida artística y literaria conoce un verdadero eclipse —una de las raras novelas de interés aparecida en estos años, se titula, significativamente, *Nada*— se inicia en el bienio 1950-52, un proceso de efervescencia que, limitado, primero, a la poesía, se extiende luego al cine, a la novela y al ensayo.

Los obstáculos que se oponían a este movimiento derivaban, en primer lugar, de la influencia funesta de las teorías de Ortega sobre la deshumanización del arte. Olvidando, en efecto, que sólo al nacionalizarse adquiere una literatura interés universal, los escritores de las generaciones anteriores —la modernista y la de la dictadura— pretendían elevarse al rango de lo universal desnacionalizándose. Había que revisar, pues, totalmente, nuestra idea de literatura. Para volver a ser universal nuestra novela y nuestro cine, teatro, poesía y ensayo, debían españolizarse. Para reanudar el contacto con el público debían esforzarse en reflejar la vida del hombre español contemporáneo.

La situación existente en nuestro país nos imponía, en segundo lugar, la búsqueda de una técnica adecuada para conseguir tal objetivo, parecida a la empleada por Vittorini y los directores de cine italianos quince años antes. Habitudo a la buena conciencia de dos lustros de conformismo, el público español no pedía que se le reflejara tal cual es, sino tal como cree ser y, poco a poco —novelistas, poetas o directores de cine— comprendimos que nuestro deber elemental consistía en *ser malos*.

Tales descubrimientos no los verificamos, como es natural, de la noche a la mañana. La herencia de tantos años de conformismo pesaba duramente sobre nosotros, y el paso de lo abstracto a lo concreto, del deseo de describir la realidad, al de modificarla, se realizó de diferente manera en cada caso.



“un vacío difícil de colmar”

Los primeros en reaccionar fueron los poetas. Al garcilasismo retórico y hueco de la generación precedente, Eugenio de Nora, Blas de Otero, Gabriel Celaya oponen una preocupación por lo concreto: los problemas de orden social o, simplemente humano. Así, Blas de Otero dedica su libro *Pido la paz y la palabra* a la "inmensa mayoría" y por su lenguaje e intenciones, su poesía entronca con la tradición nacional de Hernández y Machado.

Poco más tarde, asistimos al nacimiento del cine. Realizado en 1952 con escasos medios, *Bienvenido Mr. Marshall* reveló el nombre de dos directores jóvenes: Bardem y Berlanga. El éxito mundial obtenido después por films como *Muerte de un ciclista*, *Calabuig* y *Calle mayor* es demasiado reciente y su significación e intenciones son tan claros, que hacen superfluos todos los comentarios.

Con algún retraso, el proceso se inicia, también, en la novela. La década anterior había descubierto a un escritor de talento, Camilo José Cela, autor de *La familia de Pascual Duarte*; pero no es esta obra, sino *La colmena*, publicada en 1952, en Buenos Aires, la que debía imponer su nombre entre los jóvenes. Retratando con crudeza el Madrid de después de la guerra civil, abordaba por primera vez, con un doble rigor crítico y técnico, una zona hasta entonces tabú de la vida española contemporánea.

Su audacia debía sentar escuela y, a partir de *La colmena*, son muchos los novelistas que, con mayor o menor fortuna, se enfrentan a la problemática de lo real, de lo cotidiano. Nos contentaremos con señalar a dos, cuyo renombre empieza ya a rebasar nuestras fronteras: Rafael Sánchez Ferlosio, cuya novela *El Jarama* es un retrato cruel de un gran sector de la juventud de hoy, carente de ambiciones e ideales, y Jesús Fernández Santos, cronista de la pobreza del campo español, en su obra *Los bravos*.

Después de la publicación de *Notas sobre literatura española contemporánea* y *La hora del lector*, de José María Castellet, el ensayo, sale, asimismo, de su letargo. Un número sin cesar creciente de jóvenes analiza, estos últimos años, los diferentes aspectos de la vida cultural y social del país: Eduardo Ducay, Aranguren, Miguel Sánchez Mazas, etc.

En el teatro, por el contrario, el proceso no se ha iniciado aún y la escena española arrastra una existencia penosa, ahogada entre folletines, sainetes y farsas. Sin embargo, el interés creciente por el mejor teatro extranjero —Brecht, Miller, Sartre, etc.—, nos hace creer que el eclipse es sólo provisional y que los jóvenes autores buscan, en silencio, la forma de entroncar la rica tradición dramática española con las exigencias, temáticas y técnicas, del teatro moderno.

Tal es, en líneas generales, el balance de nuestra situación actual. Dos generaciones de autores, con dos maneras diametralmente opuestas de concebir la vida, se disputan todavía la escena: una joven, cada vez más segura de sí misma; otra, desengañada y en franco retroceso. Y, aunque la evolución de una y otra no ha concluido aún, no resulta exagerado decir que nadie espera nada ya de ésta y que, quiéranlo o no nuestros mayores, se acerca ya —y se impone— la hora del relevo.

INTRODUCCION A LA LECTURA DE JORGJE LUKACS

Por Emilio URANGA

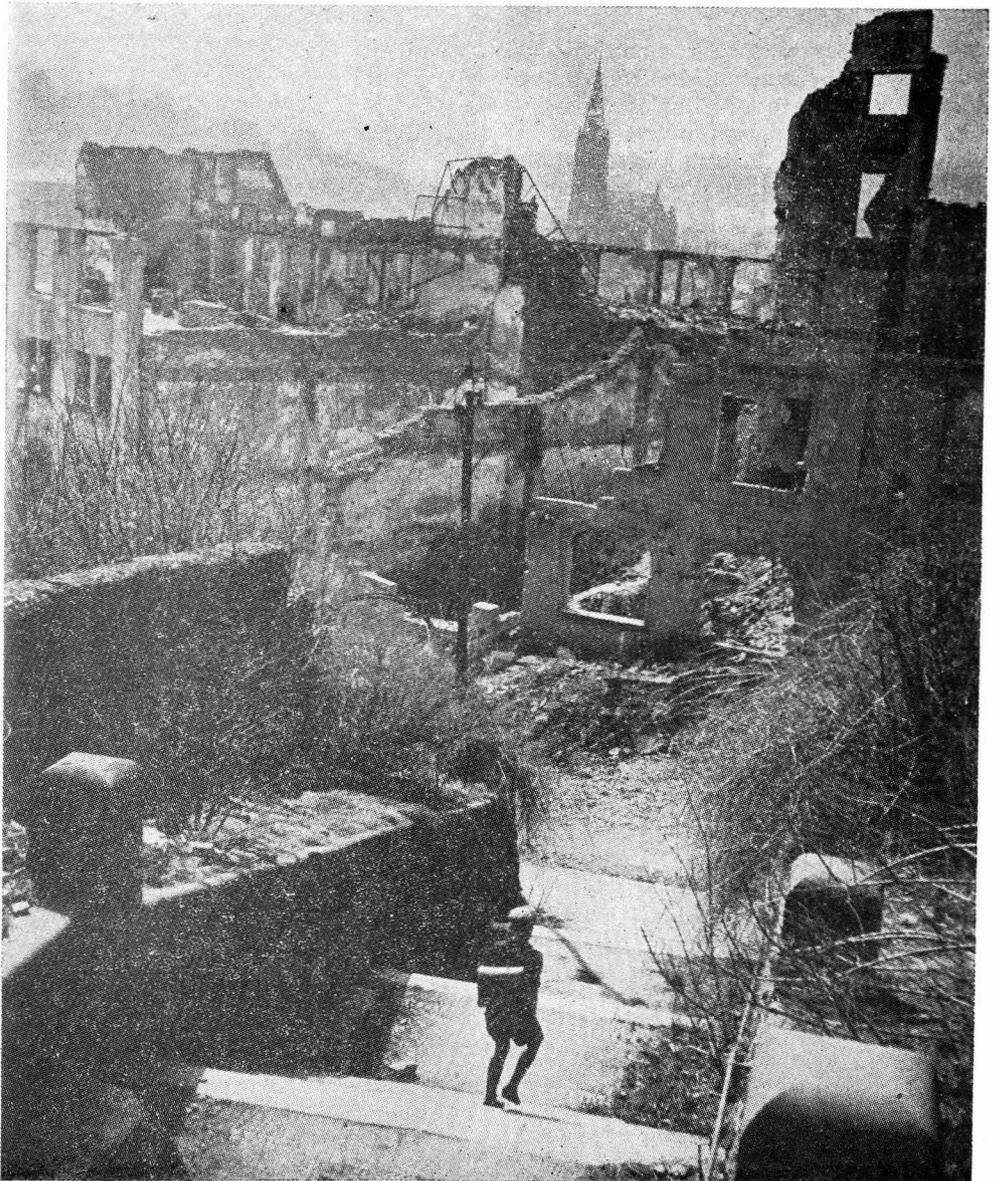
EL AMBIENTE DE SU ENSEÑANZA

“VOY A ALEMANIA para ver a los alemanes convertidos y regenerados; no me quiero perder el espectáculo de una nación que se arrepiente y echa andar por el buen camino. La catarsis de un pueblo es peripecia de tal dimensión que de palpase compensará la fatiga de un largo viaje.” Y empujado por la lógica de su propio sistema, y fortalecido por algunas insinuaciones, largamente meditadas, de Karl Jaspers, mi amigo hizo sus maletas, tomó el avión y se plantó en Alemania.

“¡Pero cuál no fue mi decepción!”, escribía unas semanas después de su arribo

a la tierra prometida. “En vez de topar con un pueblo arrepentido, y de que mis paseos y excursiones se vieran entorpecidos por caravanas de penitentes que recorrieran los caminos en manifestación de arrepentimiento, me parecía que tras de todos aquellos buenos y alegres burgueses apenas si se daba ya pena para emboscarse el antiguo nazi, que afloraba a la superficie y se exhibía.” Y más adelante añadía en tono de reflexión: “Alemania deja en el espíritu el amargo sabor de un fruto incorregible. Después de la última poda todos esperábamos, con infundada esperanza, que de sus ruinas resurgiría un pueblo fortalecido por el arrepentimiento y regenerado por la experiencia. ¡No ha sido así! Echando al olvido todas las invitaciones a una reforma, Alemania ha preferido, después de diez años de reconstrucción, encumbrar al comerciante sagaz que hay en todo buen burgués. El milagro de su recuperación se ha operado, pero es simplemente un milagro alemán, no un milagro moral.”

Poco después el tono de sus confesiones cambió súbitamente. “He caído, por pura casualidad, en medio de otra Alemania. La luz me vino de Oriente. Me desperezo apenas y no me dejo arrebatar con facilidad, pero indudablemente el tono moral es otro en la Alemania del Este. Hace poco hablaba con un católico,



“de sus ruinas resurgiría un pueblo fortalecido”

Comunicándole mi decepción, me hizo el reproche de que mi mirada se deslizaba sobre la superficie de Alemania y que no lograba calar hasta los estratos en que una conversión se operaba. Puede que sea cierto. Pero no dispongo de un detector de energías regeneradoras subterráneas, de un contador Geiger para registrar el volumen de radiaciones espirituales que se oculta en la intimidad de una minoría de visionarios. En cambio en la Alemania del Este palpo de bulto una transformación que no es de hondura religiosa, pero lo suficientemente profunda para afectar la moral y el sentido histórico y social de las gentes. En esta Alemania la guerra no ha pasado en vano; ha dejado como incentivo un afán de reforma, una aspiración de catarsis como programa. No hay que pedir más. Ahora entiendo que la regeneración de un pueblo no asume los caracteres de una conversión existencial, sino que comienza modestamente con la revisión de su historia, con la condena de sus errores de orientación. Con estos alemanes del Este me siento solidario. Me recuerda su clima lo que fue entre nosotros el programa de un Vasconcelos o en España el advenimiento de la República. Se trata de echar por otro camino, de no repetir las aberraciones racistas y reaccionarias de siglos y siglos. Y en este pueblo oigo, casi a todas horas, que el nombre de Jorge Lukacs es invocado como el filósofo que más ha contribuido a que la juventud alemana se reeduce democrática y moralmente. Es una obligación leer a este hombre. ¡Lástima que se desconozca su obra entre nosotros!

Advertido por estas líneas inicié yo también, por mi propia cuenta, el camino de un descubrimiento.

PRESENTACION DE UN MAESTRO

Jorge Lukacs es húngaro. Nació en Budapest, en el lejano año de 1885. Hijo de familia acomodada, noble, no conoció ninguna de las torturas del intelectual pequeño burgués. Se formó a su gusto, y se procuró los ambientes que podían contribuir mejor a sus intereses. "Se los podía pagar", dirán sus críticos vulgares, "se le abrían como era debido", replicarán sus aristócratas amigos. El caso es que a los 25 años lo vemos convertido en un esteta; se desvive por hacer del arte el contenido esencial de su vida y se entrega, sin la menor sospecha de las "necesidades sociales", a los deleites estéticos. O como diría Jacques Rivière: "Condenado a escribir cosas bellísimas que a nadie iban a interesar." Pero la torre de marfil estaba habitada desde entonces por un espíritu problemático, por lo pronto bajo la forma de un escritor, que, como Sócrates que seguía a los adolescentes, se daba a perseguir a los poetas para criticarlos. En otras palabras: no fue nunca un poeta sino un crítico. Primer problematismo, pues la vida parasitaria se hace aquí evidente aun dentro del parasitismo universal que es en sí el esteticismo. ¿Qué pasó en el alma de este crítico pocos años antes de la Primera Guerra? No lo sabemos y él mismo se ha rehusado siempre a decírnoslo en detalle. Lo cierto es que al finalizar la matanza se "con-



"el amargo sabor de un fruto incorregible"

vierte al comunismo", milita en el Partido, hace la Revolución, es desterrado, vive en clandestinidad, etc. Después de cinco años de militancia decanta sus ideas sobre el comunismo: Historia y conciencia de clase, uno de los libros más escandalosos de nuestro medio siglo. Caen en manos de Lenin (apareció en 1923), que lo lee... y lo rechaza despectivamente. Nuevo problematismo, pero esta vez más grave, más terrenal; ya no es el pecado de ser crítico en la mansión de los artistas, sino "revisionista", hereje en la iglesia proletaria; Lukacs se somete, se pone a su vez a leer a Lenin, se confiesa, redacta su autocrítica y retira su libro de la circulación. Hasta el día de hoy el escrito sigue siendo, por obra y gracia de los franceses Merleau-Ponty y Sartre que lo reivindicaron, una preciosa joya bibliográfica. Pocas bibliotecas pueden preciarse de tenerlo en sus estantes. Personalmente he de confesar que después de

una pesquisa infructuosa sólo pude dar con él en la biblioteca del British Museum.

A partir de esta rectificación de la obra de Lukacs vuelve a recomenzar; a su conversión de esteta en mal comunista, siguen decenios de estudio y reflexión. Son los años de la emigración, del destierro, de su colaboración en las Revistas de los "trasterrados" alemanes en Rusia. Poco a poco va engrosando el volumen de su producción, y cuando termina la guerra, se ha convertido en un río caudaloso, en un essai-fleuve, si se me permite la expresión, que fecunda esencialmente casi todos los recodos de la historia literaria y filosófica de Alemania.

Apenas se concede el permiso de editar libros, pasados los momentos de la gran confusión, empiezan a salir de las prensas alemanas, primero en ropaje de keratol amarillo, luego de imitación piel de color azul, los Lukacs. Hasta el día de hoy contamos con 18 tomos. Toda una biblioteca. Y van destinados a las grandes masas, ante todo a las masas de estudiantes que aprenden con este húngaro a interpretar su propia historia. Influencia de tal calibre no se compara, en Alemania, ni con la de Ortega y Gasset. Son los dos extranjeros que más influyen actualmente en Alemania. Pero Lukacs a diferencia de Ortega ve a Alemania "desde dentro". En Ortega colabora siempre la nota exótica a la difusión de sus escritos. Es un español que habla de las cosas alemanas, pero que subraya impertinente y exhibitoriamente su condición de ajeno. Lukacs es un alemán. Sus amigos comunistas le han tomado a mal que en el volumen de su obra la parte dedicada a estudiar la literatura soviética no sea tan abundante como era de desear en un prosélito, e inclusive se ha legado a decir que desvaloriza esa literatura. Lo cierto es que la obra de su vida ha sido el estudio de Alemania. En una de sus formulaciones más tajantes declara que así como Inglaterra es el país clásico del capitalismo, Alemania es la tierra clásica del irracionalismo.



"la regeneración de un pueblo no asume los caracteres de una conversión existencial"

De ahí la importancia que reviste ocuparse de su historia.

En varias ocasiones Lukacs cita y comenta a Ortega y Gasset; dos de sus ocurrencias medulares le sirven para precisar que se sitúa muy concientemente en las antípodas de su pensamiento. Como es bien sabido Ortega elevó a "tema de nuestro tiempo" la supremacía de la vida sobre la razón. Lukacs piensa por el contrario que en nuestro tiempo despunta precisamente una reivindicación de la razón, que el irracionalismo bajo todas sus formas ha entrado en una declinación insalvable. Por otro lado Ortega tituló a uno de sus libros La rebelión de las masas. Nunca se cansó de repetir que su "generación" asistía al espectáculo de un predominio de la masa, pero que se acercaba el momento en que esta fiera sería domada y se haría dócil como un cordero a las insinuaciones de la "minoría selecta". Lukacs piensa que las masas no están ayunas de racionalidad, por el con-



"repetir las aberraciones de siglos y siglos"

trario la encarnan en la historia de manera eficaz y convincente; señalan el camino a seguir y no las minorías. Combinando: el "tema de nuestro tiempo" es el entusiasmo, valga la expresión, con que los pueblos están reconociendo su rumbo, el paso de la razón por la tierra, y lo dispuestos que están a dejarse guiar por una lógica ínsita en las cosas históricas, que les prescribe el camino de su victoria, pese a los cantos de sirena de las minorías empeñadas en desatranclarlas de ese mensaje.

No deja de llamar la atención que dos maestros extranjeros sean actualmente tan escuchados en Alemania: José Ortega y Gasset, en la Alemania Occidental, y Jorge Lukacs, en la Alemania Oriental, un español y un húngaro. Los apolo-gistas más desbridados de este último se permiten "hacerlo figurar al lado" de los clásicos del "marxismo-leninismo", lo cual significa para esta gente tanto como meter a un teólogo en medio de un ága-pe de santos, o de doctores de la Iglesia. Otros preguntan extasiados si "Occidente" puede mostrar un pensador de tanto valor. De todas formas —se podría replicar— el mundo intelectual comunista no creo que pueda mostrar dos Lukacs. Es un caso único, como el de Ortega en España.

LA BIOGRAFIA COMO FORMA LITERARIA Y SUS PROBLEMAS

Por Jorge LUKACS

HECHEMOS una mirada a la práctica literaria e investiguemos cómo han encarado los grandes escritores del pasado el problema de la biografía y la medida en que han utilizado en su arte el modo de exposición biográfica. La práctica de Goethe es desde luego el caso más instructivo, ante todo porque Goethe ha elaborado algunos problemas de su propia vida tanto bajo forma expresamente biográfica como bajo forma de novela. En *Poesía y verdad* encontramos como material las *Penas del joven Werther* y *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*. Si fijándose en este ejemplo se atiende al proceso de elaboración de la obra artística pronto se echa de ver que para Goethe tal proceso ha significado un alejamiento de lo biográfico. Puesto que por fortuna se nos ha conservado la versión primitiva del *Guillermo Meister* podemos establecer con toda precisión que la primera redacción estaba mucho más íntimamente ligada a los episodios biográficos de la vida de Goethe que la versión definitiva.

Las razones de este alejamiento no son difíciles de descubrir. La biografía, incluso de una vida conducida de la manera más conciente y planeada, abunda en accidentes a los que no se les puede dar una forma artística. Ciertos rasgos esenciales de esa vida se ponen de relieve con ocasión de circunstancias que son inapropiadas para asumir una forma concreta y literaria. Para hacer algo literario de la cosa tal y como le sucedió en la realidad al autor hay que inventarle otra ocasión completamente diferente de la que surgió. Los conflictos dramáticos, vistos desde el exterior, no ocurren de un modo que correspondiera a su significado interior, sucede a veces que conflictos en sí insignificantes llevan a consecuencias trágicas, mientras que en otros casos la tragedia no se produce, aunque hubiera sido la única solución adecuada a un conflicto, sino que éste se embota y acarrea consecuencias importantes desde un punto de vista meramente biográfico, pero a las que no se les podría configurar como drama. Los hombres con que tiene que tratar el héroe de una biografía aparecen y desaparecen accidentalmente; la historia exterior de las relaciones humanas no corresponde nunca a su significado interno, épico o dramático. Por ello ha dicho Hegel con toda justicia, hablando de una composición épica que se la pretendiera transformar en narración biográfica: "En la biografía el individuo siempre es uno y el mismo pero los datos en medio de los cuales se desenvuelve están completamente aislados entre sí y el sujeto, como punto de enlace, los retiene de una manera exterior y casual."

Si se compara el *Werther* con el episodio de *Carlota Buff* en la autobiografía se ve muy claramente que lo que Goethe añadió en la novela es justo aquello en que como poeta ha ido más allá de la autobiografía. En una palabra: todo aquello que hizo del *Werther* una obra capaz de producir sus efectos con la celeridad de un relámpago y que la conserva eternamente fresca es *biográficamente falso*. Ningún relato biográfico del episodio de *Lotte Buff* hubiera logrado situarse a la altura poética del *Werther*, pues los ingredientes de su poesía estaban en la vivencia que tuvo Goethe de ese episodio amoroso y no en el episodio mismo tal y como ocurrió. Pero en la vivencia de Goethe, a su vez, sólo había elementos y semillas, fue necesario todavía un gran trabajo de *invención* poética, de generalización, ampliación y ahondamiento antes de que la fábula y los personajes del *Werther* pudieran surgir tal y como hoy los conocemos.

Esta es la actitud general de todo gran escritor ante la realidad y en particular ante la realidad de su propia vida, de su biografía en especial. Puesto que la realidad es siempre, considerada como un todo, más rica y múltiple que la más rica de las obras de arte, un detalle copiado de la realidad no puede competir en riqueza con la realidad misma y por tanto tampoco un detalle auténticamente biográfico o un relato épico. Para lograr un efecto que evoque la riqueza de la realidad hay que reelaborar el contexto entero de la vida, y la composición tiene que asumir un sentido completamente nuevo. Si en tal caso se puede echar mano de auténticos detalles y episodios bio-

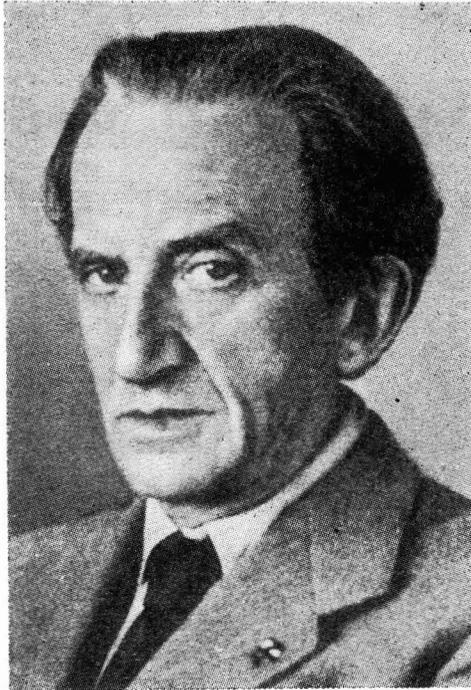


Lukacs— "convertido en un esteta"

gráficos como fácticamente se dieron, se tratará de un simple azar feliz. Sin modificación no se les puede dejar en ningún caso pues su contexto, sus antecedentes y consecuentes han sido profundamente modificados y estas modificaciones transforman a su vez la condición artística de los episodios entresacados de una biografía.

Todos estos hechos los conocemos por el estudio de la práctica de los mejores escritores. Pero aquí se les invoca sólo a manera de presupuestos generales del problema que en especial nos interesa y que es el siguiente, a saber: si es posible una plasmación biográfica de los *grandes hombres* de la historia exclusivamente con los recursos del arte. Goethe elaboró como artista en el *Guillermo Meister* mucho de lo que más tarde, en *Poesía y verdad*, habría de exponer autobiográficamente. Goethe hace de su *Guillermo Meister* un representante de tendencias vitales que en su juventud y en su camino hacia la madurez fueron decisivas; un representante de todas esas corrientes, en su mayoría de la juventud burguesa de las postrimerías del siglo XVIII, que en los autores clásicos condujeron a un nuevo florecimiento del humanismo. Por ser tal su figura entraña muchos caracteres personales de Goethe y en su evolución ocurren múltiples episodios entresacados de la vida práctica del poeta. Pero a más de todas estas modificaciones que acabamos de definir en nuestro análisis del *Werther*, Goethe opera todavía una corrección más decisiva en la figura de su héroe: lo despoja de la genialidad goetheana. Lo mismo ha hecho Gottfried Keller en su novela, tan autobiográfica, *Enrique el Verde*. ¿Por qué? Porque estos dos grandes narradores—Goethe y Keller—han visto con toda claridad que la elaboración biográfica de la genialidad repugna a los medios de expresión artística peculiares de la narración épica. Contar cómo ha surgido históricamente, en una biografía, un hombre genial o sus realizaciones geniales, contradice los principios de la narración artística.

Pues la tarea sería la siguiente: elaborar artísticamente la génesis del genio, hacer surgir *genéticamente*, a partir de los datos inmediatos de la vida, o de los datos contados, expuestos o escritos y de los episodios de esa vida, el carácter genial de un gran hombre y de sus peculiares realizaciones geniales. En este caso se producirá necesariamente, como a continuación explicaremos en detalle, un *cortocircuito*. Los hechos biográficos en que se manifiesta o revela la cualidad genial de un hombre, en que se enciende la flama de su genialidad y de los cuales parecen surgir biográfica y psicológicamente sus realizaciones geniales, no son en verdad sino *ocasiones* de la revelación de tales o cuales cualidades y realizaciones. La conexión artística entre la ocasión y la realización genial aún en el mejor de los casos es un fenómeno accidental; y el carácter objetivo de la conexión causal entre la ocasión y la producción no podrá nunca sacarse a la luz con los recursos de una creación artístico-literaria. En la medida en que está más lograda la creación del escritor, esto es, en cuanto de-muestra más adecuadamente que es fiel a la vida la ocasión que le dio motivo y en cuanto elabora un material más selecto sacado de



Lukacs—“ve a Alemania desde dentro”

la vida del gran hombre, tanto más patente y enérgicamente se destacará su carácter ocasional y subirá al primer plano su accidentalidad objetiva.

Si con estas explicaciones se niega la posibilidad de una elaboración genética del genio biográfico-psicológica, en el arte de la narración, no por ello se quiere decir que neguemos la explicación genética de la genialidad o que pretendamos nimbar al genio con el misterio de lo inexplicable. Por el contrario. Nuestro rechazo de aquella forma de exposición parte de la convicción de que el genio está ligado de un modo muy profundo con la totalidad de la vida de su época, en sus aspectos económicos, políticos, culturales; con la pugna de sus grandes tendencias, con la lucha de clases, con la reelaboración de la tradición material y espiritual, etc.; pues su genialidad se manifiesta justamente en la aportación de un nuevo estilo progresivo, en la conexión y resumen, también generalización, de las tendencias vitales más hondas de su respectiva época.

Pero por compartir tal convicción no podemos creer que esas conexiones se puedan hacer visibles de forma *inmediata* en los datos biográficos, en esos episodios biográficos con que ante todo está obligado a trabajar el biógrafo *artista* o el autobiógrafo como *plasmador artístico* del hombre. Esas conexiones sólo pueden sacarse a la luz por obra de un análisis de la época, amplio y profundo, que avanza en la dirección de las generalizaciones. Y tales conexiones no sólo han de ser investigadas por los recursos que brinda la ciencia sino que *sólo pueden ser expuestos adecuadamente* con los medios de que dispone la ciencia. Si se analiza más de cerca, a la luz de estas observaciones, *Poesía y verdad* de Goethe, pronto se cae en la cuenta de que Goethe cuando quiere hacer comprensible la síntesis peculiar de determinadas etapas de su evolución que se cumplieron al arrimo de las grandes corrientes de la época, deja a un lado los recursos de una exposición narrativa. En esos pasajes de su autobiografía Goethe utiliza los recursos que pone en sus manos la ciencia histórica y desde luego los procedimientos científicos mejores y más clásicos en lo

que respecta al pensamiento y elaboración literaria.

Hay que insistir en esta científicidad del método sobre todo en nuestra época en que ya se ha hecho una costumbre a la moda mirar de arriba abajo a la ciencia y sancionar a la vez reconocidas producciones científicas como valiosas en cuanto se las recubre con el prestigio de ser *obras de arte*. Desde luego que obras muy importantes de la ciencia histórica han sido elaboradas echando mano de buenos recursos artísticos. Pues ello no reside simplemente en haber conseguido una buena prosa, clara y expresiva, sino en cuanto que han logrado plasmar imágenes concretas y rebosantes de expresión, plásticas, cargadas de una ironía y sátira contundentes, etc. Pero todo esto no cancela su carácter fundamentalmente científico, a saber, el hecho de que las conexiones están expuestas en su legalidad objetiva, y los destinos de los hombres en singular, *sus vivencias, sus destinos individuales*, no constituyen un recurso mediante el cual se pretendería hacer comprensible tales conexiones y legalidades objetivas. La semblanza de un hombre de significación en una exposición realmente buena se ejecuta relacionando la peculiaridad personal, la fisonomía individual del hombre de que se trata, así como sus métodos y la significación objetiva de estos métodos, con las corrientes más importantes de la época que han llevado del pasado al futuro, en cuya encrucijada está situado ese hombre y en cuya evolución ha influido de una manera que le es peculiar, todo ello expuesto en una forma científica con los medios científicos adecuados.

Todo esto se sitúa en un alto nivel de exposición y elaboración literaria, pero hablando propiamente no es arte. Entre las singularidades más curiosas de nuestra época hay que contar el que la gente sólo se sienta inclinada a elogiar obras como *La fenomenología del espíritu*, de Hegel, *El 18 Brumario*, de Marx, etc., cuando consigue colocarlas al lado de obras de Arthur Schnitzler o James Joyce. Este es un elogio más que dudoso tratándose de producciones científicas, a la vez que un signo muy claro de que el sentido de los principios peculiares del arte se pierde cada día más.

Traducción de Emilio Uranga

Esta
Revista
no
tiene
agentes
de
suscripciones

R E B E L D I A S D E

A José Gaos

DESPUÉS de la guerra de 1879, la filosofía positiva adquiere en el Perú inusitado vigor por obra del pensamiento de Manuel González Prada.

En uno de sus poemas, en que parece advertirse cierta inspiración nietzscheana, había dicho:

*Que esta raza no es mi raza,
que este siglo no es mi siglo:
yo debí nacer mañana.*

Sin embargo, contrariando este deseo de fuga a la infinitud a que lo conducía su audacia imaginativa, en toda su obra se muestra como hombre de la época. Era la suya una mente siempre abierta a las nuevas ideas filosóficas, por entonces cargadas de cientificismo y recelosas de todo pensamiento metafísico. Pero no fue un obediente y estricto seguidor de la filosofía de su tiempo. A menudo aconseja el estudio de los grandes escritores sin caer en la imitación de ninguno. "Estudiar ordenadamente es asimilar el jugo segregado por otros, imitar servilmente significa petrificarse en molde."

Necesario es tener presente, además de este rechazo de una dependencia absoluta frente a las ideas venidas de Europa —y no sólo de España—, la preocupación nacionalista que, por encima de sus variaciones ideológicas, le conduciría a adaptar sus conocimientos, aun a riesgo de deformarlos, a las condiciones concretas del país. Es significativo que en la etapa final de su vida, a pesar de sus protestas anarquistas —por lo demás también ideología del siglo XIX—, diga que mientras no desaparezcan las fronteras debemos mantener vivo el odio al invasor.

Poco se conoce de la actividad intelectual de Prada antes de la guerra con Chile. En 1871 publicó algunos poemas de cierta emoción deísta. En esta primera etapa ideológica parece influido por una especie de romanticismo de estirpe alemana y francesa que se advierte en su admiración por Hugo, Byron, Goethe —"a pesar de sus excentricidades metafísicas"—, y en filosofía, por Hegel y Schopenhauer.

LA ETAPA POSITIVISTA

Alejado del ambiente universitario desde la frustración de sus estudios de jurisprudencia, parece que Prada ya no tuvo contacto con los iniciales balbuceos cientificistas de ese centro de estudio. Su tránsito al positivismo debió de producirse en el período de la ocupación chilena, pero en todo caso durante su estancia en Euro-

GASPAR NÚÑEZ DE ARCE, (1834-1903). Poeta, dramaturgo y ensayista español. Obras teatrales: *Haz de leña*; *Deudas de la honra*; *Justicia providencial*; *Quien debe pagar*. Poesía: *Idilio*; *El vértigo*; *La selva oscura*; *Lamentaciones de Lord Byron*; *Elegía a la muerte de Hércules*; *La visión de Fray Martín*; *La pesca*; *Maruja*, y otras. Artículos: *Gritos de combate*.



M A N U E L G O N Z A L E Z P R A D A

Por Manuel MEJIA VALERA

pa se adhirió plenamente a él. Por otra parte, su dominio de varios idiomas le permitió conocer la doctrina de Comte y Spencer en sus fuentes originales.

En singular coincidencia con pensadores hispanoamericanos como Sarmiento, Alberti, Bilbao, Lastarria, Mora y otros, Prada creyó encontrar en el estilo de vida colonial, prolongado hasta las primeras décadas de la república, el origen de la adversa fortuna del país y la causa de la derrota en la guerra chilena. En un ensayo de 1891 dice: "Los taladores de selvas primitivas, los arrojadores de semillas nuevas no pertenecen a España: Hegel y Schopenhauer nacieron en Alemania, Darwin y Spencer en Inglaterra, Fourier y Augusto Comte en Francia." En su afán de sobreestimar todo lo que no sea español —en abierta pugna con sus ideas filosóficas— califica de innovadores a

FEDERICO GUILLERMO NIETZSCHE, (1844-1900). Estudia Humanidades en el Instituto de Pforta, después Filología clásica en la Universidad de Bonn. En 1869 es nombrado profesor de filología clásica en Basilea, donde permanece hasta 1879, año en el que renuncia a su cátedra y se dedica a escribir. Obras principales: *Así hablaba Zaratustra*; *Ecce Homo*, autobiografía; *El origen de la tragedia*; *Humano, demasiado humano*; *El crepúsculo de los dioses*; *Más allá del bien y del mal*.



Hegel y Schopenhauer, ya postergados en esa época por el auge cientificista. Unido a esto aparece su exacerbado espíritu anticatólico y sus críticas a Valera, a Castelar y a Núñez de Arce, lo mismo que sus audaces innovaciones gramaticales dirigidas particularmente contra la Real Academia.

La crítica de Prada no abarca a la nación española en su totalidad; se circunscribe a los sectores tradicionalistas y monárquicos. Entiende que, como en otros países, en España, una juventud anti-autoritaria y librepensadora, aunque sin el empuje de la Francia incrédula y republicana, trabaja por "difundir gérmenes de vida en el Mar Muerto de la monarquía". También son conocidos sus elogios a Pi y Margall y su simpatía por José Nakens y en general por todos los partidarios de la república.

Su animadversión —innegable por más que se recurra a interesadas sutilezas— se manifiesta nítida contra "la España que viene al Perú, la que nos llama y quiere deslumbrarnos con títulos académicos; la de Nocedal en religión, de Cánovas en política y de los Guerra y Orbe en lite-

ratura". Pudo agregar para la filosofía el nombre de Balmes, pensador que junto con Donoso Cortés atrajo a más de un estudioso peruano del siglo XIX y contra cuya postura ideológica reaccionaron algunos escritores liberales de la época.

CIENCIA Y METAFISICA

Prada define la ciencia como una serie de ordenamientos lógicos y sin contradicciones, un todo inatacable y compacto, una pirámide de observaciones rematada con la afirmación de una ley. Más adelante veremos cómo de estos supuestos científicos se desprenden importantes consecuencias epistemológicas y de otro orden, que Prada lleva hasta sus últimos extremos.

La influencia biológica se descubre en sus metáforas, así las de intención burlesca como las de contexto serio: "en 1823, allá cuando el Perú era una especie de antropoide que no había concluido de amputarse la cola monárquica". Y refiriéndose a las consecuencias de la guerra: "hay animal submarino que, a falta de ojos, adquiere antenas para caminar a tientas, y ¡un pueblo hundido en el oprobio de la derrota no puede crearse pasiones para odiar ni fuerzas para vengarse!"

Por otra parte, acorde con los principios positivistas, Prada manifiesta decidida animosidad contra la especulación metafísica. "Acabemos ya el viaje milenar por regiones de idealismo sin consistencia y regresemos al seno de la realidad, recordando que fuera de la naturaleza no hay más que símbolos ilusorios, fantasías mitológicas, desvanecimientos metafísicos." Pero importa destacar aquí una curiosa incongruencia de su pensamiento. En la obra de Prada, como veremos en seguida, Dios está constantemente presente para ser negado unas veces en nombre de la ciencia y otras en nombre de la razón. El problema religioso se resuelve, a su juicio —lo dice enfáticamente—, partiendo de la inexistencia de lo absoluto. Sin embargo, asevera que se es teólogo no sólo cuando se afirma la existencia de Dios y la inmortalidad del alma, sino también cuando se las niega. "Entrar en lo sobrenatural para negar o para afirmar es ser teólogo o metafísico, lo que da lo mismo pues la metafísica no pasa de una teología laica." Al igual que los kantianos y positivistas, Prada, en su intento de negar la metafísica, sin siquiera sospecharlo, y según su propia definición, *hace metafísica*. Lo mismo puede decirse de su deseo de llegar a una concepción acabada del mundo, y, particularmente, de sus incursiones en el problema de la muerte.

SOCIOLOGIA APLICADA. DEFENSA DE AMERICA

Apoyándose en el esquema teórico de Spencer, afirma que el Perú necesita sufrir una *evolución* para adaptarse al medio internacional —siempre la metáfora biológica—. Pero este cambio salvador no se realizará por simple iniciativa de los mandatarios, sino por una revolución que, a la vez que manifieste superabundancia de vida, sirva de aprendizaje para las guerras exteriores. Puede observarse cómo en esta etapa se conciliaban la ideología positivista y el nacionalismo. Más tarde el nacionalismo dará paso a la anarquía, aunque sin quedar decididamente eliminado.



AUGUSTO COMTE, (1798-1857). Matemático y filósofo fundador del positivismo. Obras: *Curso de filosofía positiva; Sistema de política positiva; Discurso sobre el espíritu positivo; Tratado de sociología; Catecismo positivo; Tratado elemental de geometría analítica; Tratado de astronomía popular.*

Por otra parte, a pesar de que en Europa la doctrina positiva aparece como reacción contra el caótico individualismo originado por la Revolución Francesa, y, por lo tanto, incluye en su programa el orden y la estabilidad social, a pesar de ello, en Prada hallamos un denodado defensor de la libertad ilimitada: "adoremus la libertad, esa madre engendradora de hombres fuertes", exclama. En esto también se diferencia, en Hispanoamérica, entre otros, de los positivistas mexicanos —Justo Sierra, Rosendo Pineda, Pablo Macedo, Francisco Bulnes, etc.— que justificaron teóricamente el orden dictatorial de Porfirio Díaz.

Análoga discordia ha de hallarse —esta vez con los positivistas argentinos—, en lo que toca al conflicto de razas en América. "Riamos de los desalentados sociólogos que nos quieren abrumar con sus *decadencias* y sus *razas inferiores*, cómodos hallazgos para resolver cuestiones irresolubles y justificar iniquidades de los europeos en Asia y África." "Si el indio aprovechara en rifles y cápsulas todo el dinero que desperdicia en alcohol y fiestas —añade—, cambiaría de condición, haría respetar su propiedad y su vida."

En un ensayo de 1904 discute, con severo espíritu polémico, las opiniones de los epígonos de Comte que intentaron convertir la sociología en provincia de la biología. "En ningún libro pulula tanta afirmación dogmática y arbitraria como en las obras elaboradas por los herederos de Comte." Pero su rigor analítico se hace mayor en el examen de las ideas de Gustave Le Bon, con su visión pesimista del porvenir de América. Aquí Prada se muestra un brillante continuador de Hipólito Unanue y de los redactores del primer *Mercurio Peruano* (siglo XVIII), que refutaron ardientemente las erradas opiniones de los hombres de la ilustración europea acerca de nuestros países. En su defensa de América aparece el reverso del clásico Prada de las negaciones, ciertamente el más conocido.

Oigámosle: a la afirmación del sociólogo francés de que el destino de esta mitad de América es regresar a la barbarie primitiva, "a menos que los Estados Unidos le preste el inmenso servicio de conquistarla", replica el pensador peruano: "a Le Bon le podrían argüir que toma la erupción cutánea de un niño por la gangrena senil de un noragenario, la hebefrenia de un joven mozo por la locura homicida de un viejo"; y agrega: "ninguna de las naciones hispanoamericanas ofrece hoy la miseria política y social que reinaba en la Europa del feudalismo; pero a la Epoca Feudal se la considera como una etapa en la evolución en tanto que la Era de las Revoluciones Hispanoamericanas se la mira como un estado irremediable y definitivo". Y concluye: "se ve, pues, que si Augusto Comte pensó hacer de la sociología una ciencia eminentemente positiva, algunos de sus herederos la van convirtiendo en un cúmulo de diva-

gaciones sin fundamento científico". Sin embargo, no deja de mostrar simpatía por Novicow y el neopositivismo representado por Durkheim.

OTRAS INFLUENCIAS

No es la escuela positiva el único soporte conceptual de su filosofía. También hallamos notorios rezagos de las ideas de la Ilustración, y en ella se descubre a menudo el acento de Ernest Renan, de Guyau, de Louis Ménard y, en cierta forma, de Haeckel y el monismo naturalista.

Su profunda simpatía por la Francia del siglo XVIII, la que recibió el impulso laico de la Revolución, su acentuado jacobinismo antirreligioso y su positivismo, lo sitúan, sin embargo, *más allá* de Renan. "Costeó el Continente a manera de un Américo Vespucci, pero no penetró en él como un Cortés o un Pizarro", dice refiriéndose al autor de *La vida de Jesús*. Y añade que si bien no es comparable a Darwin o Spencer, ni se le puede pedir la audacia de un Feuerbach para derribar el edificio religioso de la humanidad, ni de un Haeckel para reconstruir la evolución de la vida en el planeta, la gran audacia de Renan consistió en "negar la divinidad de Cristo y sostener, aunque no siempre, la concepción hegeliana del Uni-

JOSE MARIA LUIS MORA, (1794-1850). Escritor y político mexicano. Después de estudiar en Querétaro y en México, se ordenó de sacerdote en 1829. Formó parte de la Asamblea Constituyente de 1823. En 1833 fundó el periódico *El indicador*. Fue colaborador permanente del *Observador*. Obras: *Catecismo político de la Federación mexicana; Discursos sobre la naturaleza y aplicación de las rentas eclesiásticas; México y sus revoluciones*, su obra más importante publicada en 1836.



verso, es decir considerarle como un ser en la gestación de Dios".

En tono de absoluta seguridad, afirma que su época presencia el espectáculo de una religión que, después de haberse decretado su propia inmortalidad, camina irremediamente a la disolución y a la muerte. El catolicismo ha dado ya su flor y su fruto en el orden intelectual y moral; cumplida su misión, sólo tiene derecho a una página en la historia de las religiones. "Aunque mañana surgieran un Homero y un Virgilio católicos —dice—, no sabemos si realizarían el milagro de rejuvenecer los dogmas añejos y vitalizar las leyendas pueriles."

¿Se anticipó a las conjeturas de Georg Brandes sobre la existencia real de Jesús? El resultado de su análisis de las fuentes históricas contemporáneas a Cristo que tratan de la actividad religiosa de Éste, parece atestiguarlo. "La existencia de Jesús se prueba sólo por los Evangelios —dice—, libros acreedores a todo menos al de irrefragables documentos históricos."

Lo que sí resulta evidente es su coincidencia con Nietzsche en muchas de sus apreciaciones sobre el cristianismo. En un ensayo de 1891 habla de esos "dioses tristes y lúgubres más propios de una raza decrepita y moribunda que de la humanidad en su florecencia juvenil". Lo dice Prada en uno de sus típicos ataques a la Iglesia. Bien pudo haberlo puesto Nietzsche en boca de Zaratustra o en las

páginas de su *Anticristo*. Ambos pensadores comparten, además, el rechazo de la metafísica —el "trasmundo" nietzscheano— la exaltación de la lucha (con tinte peculiar en Prada), una actitud negativa frente a la creencia en la inmortalidad del alma, la valoración estética del paganismo griego y los mismos supuestos epistemológicos de base empírica.

Disienten en la tesis del superhombre, cuya esencia es para Nietzsche la voluntad de poderío, el desdén por los débiles y fracasados, a los que hay que ayudar a destruirse. No deja de llamar la atención el hecho de que Prada acuda a una irónica cita de la teoría nietzscheana para atacar a sus enemigos. "Algunos pesimistas creyéndose los Deucaliones del próximo diluvio y hasta los superhombres de Nietzsche, juzgan la desaparición de su propia raza como si se tratara de seres prehistóricos o de la luna."

La discrepancia se acentúa cuando pasamos a la estimativa moral nietzscheana, donde a la aristocrática moral de los señores se contraponen la moral de los esclavos —enemiga de la vida—, concepción tan opuesta al credo igualitario de Prada.

COMTISMO Y RACIONALISMO

Por otra parte, su racionalismo le impide abrazar la religión de la humanidad que, en arrebató místico, había ideado Comte en sus últimos años. Prada nunca manifestó interés por el culto positivista al "gran ser" de la Humanidad. El ceremonial de que debía revestirse la adoración a los antepasados y a la memoria de los grandes hombres, en las fechas señaladas por el nuevo calendario, le habría hecho sonreír, como habría lamentado el desperdicio del extraordinario impulso interior en el apostolado de un Teixeira Mendes. "Augusto Comte, después de fundar la filosofía positiva, concibe el monstruoso fetiche de la Humanidad y quiere organizar un sacerdocio profano con una liturgia laica." En otro pasaje agrega: "De Maistre anduvo muy avisado al desafiar a los filósofos a crear una religión: es como retar a los médicos a propagar una epidemia."

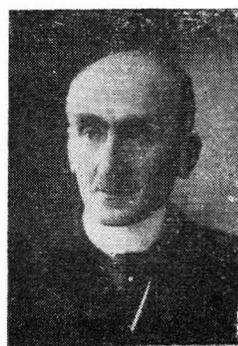
NUEVA ETAPA IDEOLÓGICA: ANARQUISMO

¿Cuál es el origen de su inesperado tránsito al anarquismo que le llevó a retractarse de gran parte de las ideas sostenidas en sus libros fundamentales?

Demasiado individualista, y desde luego opuesto a toda barrera de partido, su espíritu no podría encontrar la quietud que otorga la adhesión incondicional a una doctrina.

Sin embargo, como última concesión a su etapa científicista, trata de enlazar esta filosofía con su nueva inquietud ideológica. "No se llame a la anarquía un empirismo ni una concepción simplista de las sociedades —dice—. Ella no rechaza el positivismo comteano; le acepta, despo-

HENRY BERGSON, (1859-1941). Profesor del Colegio de Francia desde 1900. Desde 1901, miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas. Obras principales: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; La risa; La evolución creadora; La energía espiritual.*





RENE DESCARTES, (1596-1650). Filósofo y científico francés. Se distinguió tanto en el estudio de las matemáticas como en el de la filosofía. Debe su fama al *Discurso* en el cual recoge tres tratados: *Los meteoros*; *La geometría*, y *Dióptrica*. Obras:

Discurso del método; *Meditaciones*; *Principios de filosofía*; *Tratado del hombre*.

jándole del Dios-humanidad y del sacerdocio educativo, es decir, de todo rezago semiteológico y neocatólico." Pero en realidad sus reparos al comtismo son mayores. Sobre el supuesto naturalista que concibe la humanidad como un organismo viviente donde los individuos hacen el papel de órganos y hasta de simples células, dice que siguiendo esta teoría podría establecerse la división del cuerpo social en partes nobles y partes viles: unas dignas de conservarse por necesarias, otras susceptibles de eliminarse por no afectar la vida del gran ser. Por último, hay otra discrepancia fundamental en cuanto al sistema de la propiedad privada. Sabido es que Comte defendió este principio, mientras que Prada, fiel a los ideales anárquicos, lo desconoció totalmente.

No obstante, acepta que "Augusto Comte mejora a Descartes, ensancha a Condillac, fija el rumbo a Claude Bernard y sirve de correctivo anticipado a los Bergson nacidos y por nacer". Como se advierte, la obra de Bergson, que por esos años ya se había difundido ampliamente y que junto con el neokantismo sustituía a la escuela positivista en las principales universidades de Europa, no encontró acogida cordial en el pensador peruano.

¿Y la filosofía marxista? ¿Acaso no conjugaba perfectamente con su inclinación científica y su anhelo de cambio social?

A primera vista se advierten algunas coincidencias. Ante todo la creencia en el determinismo histórico, que también lo vincula —y tal vez más exactamente— con Lamprecht. "La vida y la muerte de las sociedades obedecen a un determinismo tan inflexible como la germinación de una semilla o la cristalización de una sal." En otro lugar atenúa o completa el sentido de esta idea: "Hay quienes tranquilamente se sientan a esperar que madame Evolución... aparezca conducida no por manos humanas, sino por manos invisibles y cósmicas, olvidando que en el determinismo social, la voluntad del hombre es un factor poderosísimo..."

Parodiando la célebre frase del *Manifiesto Comunista*, repite incesantemente: "¡Desheredados del Perú, uníos todos! Cuando esteis unidos en una gran comunidad... ya vereis si habrá guardias y soldados para conteneros y fusilaros." Con palabras que recuerdan a Marx —en quien ve "uno de los grandes agitadores del siglo XIX"— dice que "la revolución podría llamarse una evolución acelerada o al escape". Y llama a Spencer "apóstol de la evolución antirrevolucionaria y conservadora". De Taine censura su pretendida aristocracia intelectual, desde luego nada vinculada a la anarquía.

Pero ante ciertas inconsecuencias marxistas que le recuerdan a "los teólogos casuísticos y jesuíticos" y ante la concepción materialista de la lucha de clases, brota su antagonismo: "la anarquía no

persigue la lucha de clases para conseguir el predominio de una sola —dice—, porque entonces no implicaría la revolución de todos los individuos contra todo lo malo de la sociedad". Más resuelta es su oposición frente a la severísima disciplina de partido, que le hace exclamar: "Los libertarios deben recordar que el socialismo en cualquiera de sus múltiples formas, es opresor y reglamentario, diferenciándose mucho de la anarquía, que es ampliamente libre y rechaza toda reglamentación o sometimiento del individuo a las leyes del mayor número."

Ante un mismo hecho histórico —la Comuna de París— los ideólogos marxistas y Prada sostienen opuestas opiniones. Para aquéllos, representa el primer ensayo típicamente comunista: "mirad la Comuna de París; ¡he ahí la dictadura del proletariado!" afirma Engels. Prada, por el contrario, sostiene que el fracaso de 1871 se debió a la gravísima falta de haber sido un movimiento político, más bien que una revolución social: "amenazó mucho, agredió poco".

El fundamento teórico de esta etapa ideológica es, sin duda, la filosofía política de Kropotkin, Proudhon y los anarquistas utópicos. También puede establecerse cierta analogía con Tolstoi: les une el ataque contra la propiedad privada, el Estado y el sistema capitalista. Pero Prada, por su apología de la violencia, se muestra en este y otros muchos aspectos como un Tolstoi vehemente y exacerbado.

EL PROBLEMA DE LA MUERTE

Como en algunos pensadores de la época, en Prada se hace presente, con angustiosa solicitud, el problema de la muerte. Inútil es todo intento de eludirlo; está en su ser mismo, en su más honda inti-

midad. Sin embargo, siguiendo la concepción que en lenguaje contemporáneo llamaríamos de la existencia *banal* o impropia, alguna vez postula que para trabajar provechosamente debemos vivir como si no tuviéramos que morir, edificar como si nuestras cosas debieran durar eternamente.

Más personal y auténtico es su pensamiento cuando dice que el existir es vacilar entre un mal conocido —la vida— y otro dudoso e ignorado —la muerte—, y cuando ciertamente angustiado afirma que sentimos "la desolación de las ruinas en el instante que alguno de los nuestros cae devorado por el abismo implacable en que nosotros nos despeñaremos mañana". Prada descubre, además, la naturaleza contingente de la vida humana: —al hombre, ese puñado de polvo que la casualidad reúne y la casualidad dispersa, no le queda más que la pesadilla amarga de la existencia y el hecho brutal de la muerte.

La racionalización del mundo y el esquema mecánico positivista le alejan radicalmente del dualismo cristiano que opone el alma sustancial e inmortal a la precariedad de la materia: "...no hay más que una sustancia: el hidrógeno o el éter, y una fuerza: el calor o la electricidad. Esta fuerza es alma dormida en la piedra, semidormida en el vegetal y despierta en el hombre". Prada dramatiza, en inolvidable ensayo, el problema de la muerte; pero entiende que es inútil la resignación y el pesimismo. "Cuando la muerte se aproxima salgamos a su encuentro y muramos de pie como el Emperador romano. Fijemos los ojos en el misterio aunque veamos espectros amenazantes y furiosos, extendamos las manos hacia lo desconocido, aunque sintamos la punta de mil puñales."

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

CATEGORIAS MUSICALES

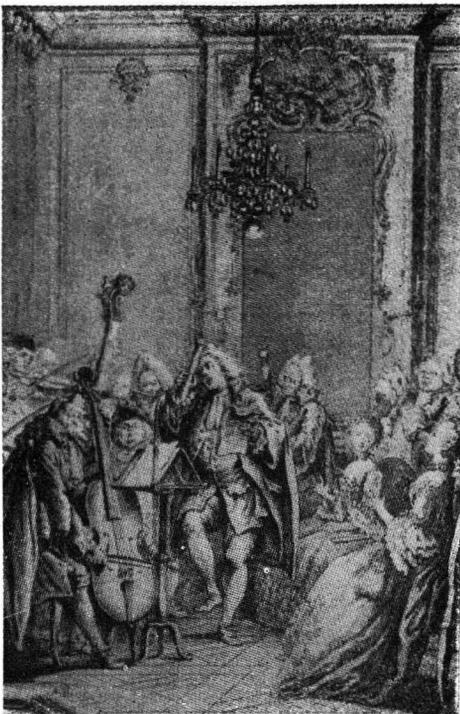
SANDOR ROTH, el excelente músico e inolvidable amigo, me contaba un día cómo, hallándose en Milán con sus compañeros del Cuarteto Lener, le propusieron éstos ir a ver una representación de "La Traviata" dirigida por Toscanini. El, un cuartetista familiarizado con Haydn, Mozart y Beethoven, no se sentía ciertamente muy inclinado a pasarse la velada en un teatro para ver una ópera y, por añadidura, de Verdi, aunque ésta fuese dirigida por Toscanini. Pero, en fin, cedió a las instancias de sus compañeros y allá se fue. Aquella representación de "La Traviata" —me confesaba— le resultó, pese a todos sus prejuicios, una de las experiencias musicales más grandes de su vida. Cantantes y orquesta, bajo la batuta mágica del genial director, rayaron en el colmo de la perfección: el conjunto funcionó con una justeza, una precisión y un equilibrio realmente extraordinarios. "En fin, me decía el exigente Roth, aquello parecía música de cámara."

Esta última frase es lo que me mueve a traer aquí la anécdota, porque considero que merece meditarse. Constituye el mayor elogio que para una música y una

interpretación pueda salir de labios de un cuartetista. Pero lo más importante está en que revela una estimativa que no profesan únicamente los cuartetistas, sino la gran mayoría de los aficionados inteligentes y de los músicos profesionales. A la música de cámara se la considera universalmente, y tanto en el plano de la composición como en el de la interpretación, como un dechado de perfección y pureza, especie de diosa que exige un culto sin reservas, una abnegación total del músico.

Pero esa actitud implica, como reverso suyo, otra que resulta sobremedida inquietante: el admitir, tácitamente, que a los demás géneros musicales no hay por qué exigirles tan acrisolada pureza y rigurosa perfección —una norma de moral artística que se parece mucho a la que en tantos otros órdenes gobierna, o des-gobierna, a la sociedad y que con frase gráfica se denomina "la ley del embudo": lo ancho para unos, lo estrecho para otros.

Resulta, según eso, que cada género musical tiene su peculiar graduación en lo que a perfección y pureza se refiere, algo así como lo que ocurre con los di-



"el rigor en toda su plenitud"

versos licores en cuanto a su graduación alcohólica. El lector tiene, de seguro, una idea más o menos consciente de la escala en que se ordenan los diversos géneros musicales de acuerdo con aquella graduación. De menos a más, la música de teatro, la música sinfónica y la música de cámara. La música de teatro —la ópera, el ballet y lo que con lamentable anglicismo y desconocimiento del español se denomina por ahí "música incidental" y se llamaba antes con toda propiedad "música de escena"— puede prescindir, pues, según esa escala de valores, de ciertos escrúpulos, tanto en lo que respecta a su ser mismo como a su ejecución. La música sinfónica ya es otra cosa, pero, considerada al fin y al cabo como una especie de muralismo sonoro, puede recurrir —y algunos dicen que debe hacerlo— a una especie de brocha gorda que produzca trazos muy visibles y cubra fácilmente grandes espacios. Y en fin, la música de cámara, por el contrario, es un arte exquisito, una especie de acuarela o miniatura musical, que exige del compositor y del ejecutante útiles finisimos para su realización cabal, y aun podría decirse que también exige del oyente una percepción sumamente aguda y refinada.

De acuerdo con esa idea, el compositor siente sobre sí una mayor responsabilidad al ponerse a escribir un cuarteto que cuando se decide a escribir una sinfonía o una ópera. El director de orquesta, al dirigir un *concerto* de Bach o un *divertimento* de Mozart, se siente más preocupado y meticuloso que al dirigir un poema de Strauss o una ópera de Puccini. El violinista que, consciente de sus limitaciones técnicas, no se atreve a formar parte de un cuarteto, no tiene inconveniente en pertenecer a una orquesta sinfónica. El crítico, a la hora de juzgar, es más severo con una agrupación de cámara que con una gran orquesta o una compañía de ópera. ¿Por qué?

Porque se considera que existe una enorme diferencia entre las calidades respectivas de esos géneros musicales. Ya desde los primeros instantes de su creación un cuarteto es —o debe ser— el rigor en toda su plenitud, una música en cuya estructura no cabe la *paja*, en

cuya instrumentación no se van a encontrar complacientes apoyos o encubrimientos para los intérpretes. Mientras que en la ópera y en la música sinfónica la música misma es mucho menos rigurosa en su estructura, abundante en pasajes neutros que dejen descansar nuestra atención para que pueda enfocarse de nuevo en algo muy importante que va a venir en seguida y, en fin, una escritura fundamentalmente tranquilizadora para los intérpretes. Esto, dicho así, sonará a exageración, porque todos sabemos que, por ejemplo, en la ópera abundan los trozos que, por su dificultad, sólo muy pocos cantantes pueden interpretarlos satisfactoriamente. Pero de hecho tal dificultad no es de orden musical, sino vocal. El cantante con facultades suficientes para abordar un aria difícil no sabrá nunca lo que significa la tensión que padecen los integrantes de las agrupaciones de cámara. El cantante de ópera, a la hora de abordar un trozo vocalmente difícil, sabe que cuenta con la complaciente solidaridad de un acompañamiento que va a plegarse a todos sus caprichos y, si es necesario, a encubrirle posibles defectos. El intérprete de música de cámara, por el contrario, no sólo no tiene quien esté pronto a encubrir sus posibles fallas, sino que además se siente ligado en todo momento a lo que están haciendo sus compañeros, dentro todos de la inexorable marcha que el autor impuso a la obra. Así, pues, no creo exagerar al decir que el cantante de ópera goza de una tranquilidad que el músico de cámara desconoce.

Cuando hablamos de *obra maestra* —independientemente del género a que pertenezca— nos referimos, en el fondo, a una perfección, a una pureza formal que, más que de los rasgos externos de la obra, parece brotar de su misma alma. Pero esas cualidades intrínsecas necesitan, para revelarse, de otras extrínsecas y análogas a ellas, que son las que se producen en la ejecución. Y aun puede darse el caso de que, faltando aquéllas, éstas las finjan para asombro nuestro. Tal fue el caso, por ejemplo, de "La Traviata" que recordaba Sandor Roth. Aquella ejecución lograda por Toscanini dio a una obra que nada tiene de rigurosa, musicalmente hablando, un rigor como el que brilla en la mejor música de cámara.

No hay duda de que, cuando hablamos de *obra maestra*, no estamos tomando en cuenta lo que en ella haya de genial. Así tampoco, al considerar a la música de

cámara como el género musical *maestro*, pretendemos que en ella haya una dosis más grande de genialidad que en los otros géneros musicales. Lo que la distingue por encima de éstos es su peculiar perfección. Sería absurdo pretender que un cuarteto de Mozart, por el mero hecho de ser cuarteto, sea más genial que cualquiera de sus grandes sinfonías. Lo mismo acaece con Beethoven: su mejor cuarteto no puede compararse en eso con la Quinta Sinfonía, por ejemplo. Pero, en cambio, sí se puede sostener que, en cuanto a realización, a acabado, a ausencia de recetas y trucos instrumentales, los cuartetos de Mozart y Beethoven son muy superiores a sus sinfonías. Y todo eso lleva consigo una característica, correlativa exigencia de perfección que todos echamos sobre los hombros del intérprete.

Parodiando la célebre frase de Walter Pater —"todo arte aspira a la condición de música"—, podría decirse que toda buena música aspira a la condición de música de cámara. Es ésta una realidad que se trasluce en la actitud general que estoy comentando aquí, así como en mucha de la música contemporánea más importante que no pertenece al género de cámara. En ella encontramos un vivaz sentido de la línea antes que el gusto por las grandes manchas de color, una aceptación del riesgo en la instrumentación antes que la molición de las recetas seguras; cada voz está como montada al aire y se mantiene en equilibrio por la tensión que se establece entre ella y las demás, un equilibrio *inestable* que es la antítesis del que —recurriendo a la terminología de los físicos— podríamos denominar *indiferente* y que en el plano instrumental corresponde al apoyo de unos instrumentos en otros, duplicaciones y demás. Además encontramos en esa música contemporánea un heroico afán de economía en todos sus planos, de austeridad, de ascesis, en una palabra.

Si en ella no hubiese otros rasgos —que no es del caso examinar ahora—, un tanto contradictorios de los que acabo de enumerar, sería cosa de echar las campanas a vuelo por lo que de progreso espiritual significa. Aunque ya es algo que el compositor asuma riesgos y aborde dificultades a la hora de escribir una música que el universal consenso eximió de antemano de tan ásperos rigores, y ayude así a la tendencia general de toda música a alcanzar las excelencias que parecían privativas de la música de cámara.



"la ópera... no es de orden musical, sino vocal"

E L C I N E

Por J. M. GARCIA ASCOT

NOTA DE LA DIRECCION

El señor don Jorge Ferretis, Director General de Cinematografía, publicó en la prensa ciertas observaciones a la crítica de cine practicada en esta revista, aludiendo con lamentables epítetos, a nuestro comentarista habitual, José M. García Ascot. El señor Ferretis tenía, y sigue teniendo, como cualquier otro ciudadano, el derecho de hacer cuantas aclaraciones estime pertinentes, a los juicios expresados desde estas páginas. Nada lo autoriza a injuriar al autor de dichos juicios, a pretexto de refutarlos. Muy poco honor hace al señor Ferretis el empleo de una táctica que sólo a quien es capaz de servirse de ella rebaja y califica. El referirse, con insinuante mala fe, a la condición de

emigrado político del señor García Ascot; el imputarle gratuitamente inexistentes radicalismos ideológicos (que en ningún caso tendrían que ver, por otra parte, con las apreciaciones críticas, exactas o no, que tanto han encolerizado al propio señor Ferretis); el acusarlo —en forma tan injusta como melodramática— de absurdos desagradecimientos, son actitudes demagógicas que, si por fortuna carecen ya entre nosotros de toda eficacia, denotan en cambio falta de serenidad y ausencia de escrúpulos para dirimir eventuales diferencias; algunas que se antojan particularmente intolerables en un funcionario de cuyo criterio dependen cotidianas decisiones de especial delicadeza.

PEQUEÑO DIARIO INCOMPLETO DE UN FESTIVAL

VIERNES 10 DE OCTUBRE

SABADO 11

COMO UNA SÚBITA revelación México cuenta con un Festival Cinematográfico. O mejor dicho, con la magnífica realidad de un Festival de Festivales. Nada importa que en su principio la organización tenga una tónica general genuinamente kafkiana. Detrás de los muros del "Castillo" el cine espera.

Y se abre la Reseña...

El desfile de banderas proporciona curiosas muestras de "simpatías y diferencias". Sorprende en el ambiente un sincero, vivo y auténtico interés. Aplausos, silencios y comentarios van dibujando en el aire una certera gráfica de emociones, reacciones y criterio. En la historia del cine nacen estrellas. Hoy vemos con entusiasmo que en México ha nacido ya un público.

Comienza el diálogo...

HISTORIA DE UN AMOR PURO de Tadashi Inai (Japón).

Gran calidad fotográfica un poco efectista. Y gran influencia del cine norteamericano (especialmente Kazan y Ray). Pero una gran lentitud narrativa y sobre todo insoportables repeticiones. Cada secuencia se repite por lo menos dos o tres veces, con apenas leves alteraciones. Una sola parte merece mención especial: la visita colectiva de enfermos al hospital para diagnóstico de enfermedades de origen radioactivo, secuencia tratada con una absoluta frialdad clínica que hace resaltar más aún todo su horror.

Queda eso, y una curiosa y extra-filmica impresión general: la paradójica doble herencia de una guerra y una ocupación. Por una parte *blue jeans*, músicaailable, organización occidentalizada, marchas militares y delincuencia juvenil brooklynianamente estilizada. Por la otra, la sorda y trágica permanencia de elementos mortales en la sangre. Rock'n Roll y anemia aplásica. Pero en esta especie de *Callejón sin salida* japonés no se alcanza a saber qué tanto de todo ello es expresión voluntaria del director. Por todo lo demás parece que lo mejor empieza donde su esfuerzo acaba.

Un breve soplo de libertad parece haber pasado sobre Rusia. También parece, por desgracia, que se ha ido apagando. Pero en ese corto deshielo han nacido muchas obras para dar testimonio de una capital y esencial permanencia. Entre ellas la película...

CUANDO PASAN LAS GRULLAS de Michail Kalatozov (Rusia).

Era necesario, algún día, realizar una obra fílmica que recogiera y asumiera lo mejor del lenguaje cinematográfico creado durante el desarrollo de este arte. Esta parece haber sido la intención básica del director Kalatozov y el camarógrafo Oroussevsky. Vemos así utilizar en esta película diversas formas de *sintaxis* cinematográfica, arrancadas de sus creadores y aplicadas con la mayor efi-

cia y exactitud en diversas magistrales secuencias. De Murnau y Ophuls los movimientos de cámara, de Eisenstein el montaje, de Buñuel el onirismo y cierta tónica ocasional, de Pabst la atmósfera de algunas escenas, de Orson Wells los encuadres, la graduación de planos y el uso del lente de 18 mm., de Rossellini el neorealismo desnudo de la guerra.

Pero no nos engañemos. No se trata de una fácil y desarticulada imitación, sino de una verdadera *asimilación formal*, utilizando cada estilo, cada ritmo, en el momento preciso y de la manera requerida. La película no es un mosaico, sino una unidad funcional en que alternan con toda precisión la quietud y la más prodigiosa pirotécnica visual.

El resultado hubiera podido ser (y es en cierta forma) una especie de perfecta y brillantísima tesis de doctorado. Pero no se queda aquí. Porque interviene otro elemento que enciende y hace palpitar esta matemática formal. Hay en toda la película un soplo lírico casi delirante que la cruza, la atraviesa y la levanta. Gracias a él todo adquiere sentido, todo recobra su alta y humana gravedad. El más perfecto formalismo y un tema que por momentos cae en el más absoluto melodrama (el concierto, la violación, el niño salvado) son reunidos, fundidos y redimidos de sus peligros particulares por este vivo aliento. El lirismo de *Cuando pasan las grullas* es su gracia, su *asunción*.

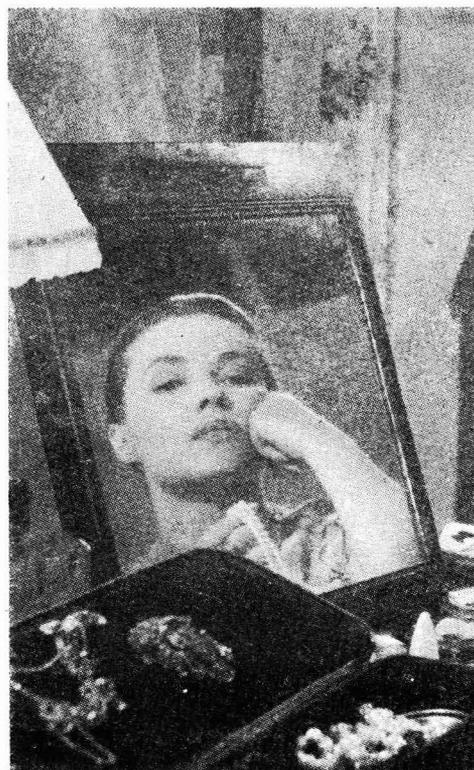
Pero... (y aquí se cierra el círculo) esta gracia no sería posible sin la prodigiosa técnica utilizada en la película. ¿Por qué? Y de repente se revela uno de los grandes secretos de esta obra. Y es que la cámara no se limita a *asistir* al desarrollo de una acción, siguiéndola. No, aquí la cámara *hace suya* la acción. Todos sus movimientos dejan de ser trazos exteriores para convertirse en la expresión de los impulsos del personaje. Más, *en los impulsos mismos*. Algo asombroso se realiza así sobre la pantalla: la cámara —la imagen— es a la vez *subjetiva*, correspondiendo al anhelo, a la desesperación, a la angustia internas del personaje (especialmente de la muchacha) y *objetiva*, mostrándonos el actuar externo del mismo. En una sola unidad se funden milagrosamente sentir y hacer, pasión y acción, ser y estar.

Y además de todo está el rostro inolvidable de Tatiana Samoilova, maravillosa "gaviota" chejoviana, espléndida actriz e imagen misma de un breve deshielo que merecería muchas primaveras.

LUNES 13

UN LARGO VIAJE de Ingmar Bergman (Suecia).

Ingmar Bergman, sin duda con Tati y Bresson, el más inquieto de los realizadores actuales, busca sin cesar sacarle al cine más de lo que aparentemente puede dar. Y lo consigue. Lo consigue, por una parte, rompiendo con la continuidad normal y establecida de la narración y destruyendo la demasiada arraigada *rima* del ritmo cinematográfico. Y por otra parte buscando y profundizando en temas distintos, aparentemente no-cinematográficos, íntimos, internos, inconfesados. A Bergman no le importa en absoluto lo *convencional*. Si hace falta un larguísimo diálogo, filma un larguísimo diálogo, si quiere interrumpir el hilo con



Los amantes— "la intención puede ser superior a la obra"

un *flash back* lo interrumpe y vuelve cuando quiere, si quiere hacer una pausa e intercalar una secuencia aparentemente inútil, lo hace. Todo está permitido. Sólo cuentan el fiel desarrollo de un tema interior, la inteligencia y un tono poético general.

Un largo viaje (o *Fresas silvestres*) no está sin embargo plenamente logrado. Un principio lleno de grandes promesas da paso a un desarrollo en que a veces se entromete cierto convencionalismo (el sueño del examen por ejemplo). Pero la evolución del tema interior y al maravilloso tono poético general la mantienen —con una lentitud voluntariamente prolongada— en un alto y desusado nivel que sorprende, conmueve y nos abre los ojos hacia otro cine posible y ya real.

Y emociona también la perfecta actuación de quien fuera uno de los más grandes directores del cine mudo: Victor Sjöström, el descubridor de Greta Garbo, el realizador de *Gösta Berling*, el maestro de aquella joya que se llamaba *El viento*...

MARTES 14

JOVENES MARIDOS de Mauro Bolognini (Italia).

Ejemplo de una nueva tendencia del cine italiano: neo-realismo sin demasiado realismo, comedia sin excesiva ligereza. Una especie de gato por liebre en que el gato no sabe demasiado mal. Mauro Bolognini dirige con cierta vivaz alegría, pero se le acaba pronto el aire. Y si, como indicado, el Premio se otorgó en Cannes por el mejor guión técnico, su realización en imágenes no lo ilustra en absoluto.

MIÉRCOLES 15

LA INVENCION DESTRUCTIVA de Karel Zeman (Checoslovaquia).

El Director Karel Zeman nos agarra de la mano y nos conduce suavemente a la polvorienta biblioteca de nuestra infancia. Se abre un libro —se abren cientos de libros— aparece un grabado en acero, el grabado de nuestros primeros sueños y de nuestra más íntima nostalgia. Pero he aquí que en el grabado los hombres comienzan a vivir y el grabado se mueve, vive, palpita. Y pasa a otro... y a otro... De repente nos encontramos sumergidos en un mundo perdido, en el mismo mundo que fue naciendo en nuestra imaginación frente a las páginas de Verne. Y por primera vez la realización material del sueño no decepciona, no destruye su esencia. Esto ya no es una película, es *A la recherche du temps Perdu* hecho espectáculo. Y no sabemos ya dónde está la pantalla, si dentro o fuera, dónde acabamos nosotros y dónde empieza el cine.

Porque a pesar de todo hay cine, y esto sí es una película. Una gran, maravillosa película. En ella el prodigioso talento checo para la artesanía cinematográfica encuentra la aplicación de un amplísimo repertorio de recursos técnicos y originales combinaciones: mascarillas, *mate-shots*, trucos de óptica, etc., hilados en perfecta unidad formal e integrados a una soberbia escenografía.

Pero eso no es todo. Esta asombrosa uniformidad —de técnica y de tono— está completada con la dirección y acción de los actores. Y es aquí en donde la película alcanza su última perfección:



Un genio anda suelto— "la fuente de la actitud creadora"

gestos, expresiones y ritmo de movimiento se amoldan a lo inerte, se hacen parte del grabado, adquieren su misma textura y materia. No existe ni la más leve disonancia. Si hay una auténtica interpretación de Verne como la hay de Shakespeare por ejemplo, esta es sin duda alguna, hasta con su debido acartonamiento. Su secreto reside en el amplio margen de libertad que se otorga a cada espectador. Se trata de una interpretación *individual* más que *personal*. El actor pone al individuo. El espectador añade a la persona. Y no es una interpretación fácil, pues es la de un sueño muy querido que todos hemos llevado dentro alguna vez. Pero Karel Zeman sabe respetar los sueños.

"Muy antiguo y muy moderno" ... en *La Invención destructiva* renace el espíritu de uno de los más grandes creadores del cine. Aquel que señaló un camino que fue después largamente olvidado. Aquel que, aún hoy, nos vuelve a indicar una de las grandes puertas del cine. ¡Cómo le habría gustado a Méliés esta película!

JUEVES 16

LA DIOSA de John Cromwell (Estados Unidos).

Otra vez es cuestión de aire. Y de intenciones. John Cromwell inicia la película con una magnífica *tensión* dramática que se prolonga, como un alto zumbido, a lo largo de dos rollos. Después el inacabable llanto de un recién nacido al querer llevar esta tensión al paroxismo la rompe, destruyéndola en su esencia misma. De aquí en adelante viene la lenta e insistente exposición de un caso clínico. El desarrollo del caso clínico es inobjetable, la expresión del vacío de un mundo hollywoodiense es excelente, el enfoque exclusivamente *de este lado* de la vida de una estrella está muy bien logrado y la actuación de Kim Stanley es tan buena como la intención de Cromwell.

El problema es este: ¿cabe realizar una obra repetitiva, agobiante y aburrida para expresar un tema repetitivo, agobiante y aburrido?

VIERNES 17

EL DON APACIBLE de Seguei Guerásimov (Rusia).

Sí, ya lo sé, estoy de acuerdo. Es una película lentísima, pesada, aburrida. No

es cine. Y sin embargo no se puede liquidar así, de un trazo. Hay en *El don apacible* una gran *densidad* humana. Literaria si ustedes quieren pero real. Y hay también grandes y hermosos momentos (el suicidio, la huida de los "intervencionistas", la invocación bajo la lluvia, la muerte de la esposa...) que de repente tocan una fibra grave y justa. Y en medio de una actuación de alto nivel general hay una interpretación verdaderamente extraordinaria: la madre. El color (lo premiado) no es nada especial, manteniendo una curiosa tónica general a lo Millet. Paradójicamente en una obra tan lenta y larga se hace sentir la necesidad de una visión completa de las tres partes (seis horas) para adquirir un ritmo, empaparse en una determinada vivencia, asumir una red de relaciones que sólo aparecen ahora como mutiladas referencias.

Resulta por otra parte muy interesante el enfoque local y estrictamente "cosaco" de una era de vasta y conocidas transformaciones sociales. Interesante, nuevo para el cine ruso... y generoso.

SABADO 18

HUIDA EN CADENAS de Stanley Kramer (Estados Unidos).

Stanley Kramer que ha pasado —hasta ahora con poca fortuna— de la producción a la dirección, nos da una película eficaz, bastante crítica y valiente, neta, bien realizada, con excelentes diálogos y que podría —y debería— haber sido una gran película. Pero hay un exceso de factores *coincidentes* que evidencian demasiado las intenciones del guionista. Un *sheriff* bueno pasa, un ex-convicto oportuno pasa, una mujer abandonada y hambrienta de compañía pasa... pero los tres juntos no. Los prófugos no escapan a través de la naturaleza sino a través de un *argumento*. Y eso destruye constantemente nuestra tensión. Tan sólo Stanley Poitier consigue alimentar de realidad esta trama. El y la inolvidable *Long gone... Long gone...*

BATALLON NEGRO de Vladimir Cech (Checoslovaquia).

Otra película bastante bien realizada —en el sentido técnico de la palabra— y que se queda muy por debajo de sus posibilidades intrínsecas. Hay cierta confusión narrativa, un andar sin avanzar, que la atranca y disuelven gran parte de su poder dramático. Fuera del terreno de la imaginación y animación Checoslovaquia no parece ofrecer nada efectivo al cine.

Cansado ya de esperar una *revelación* que no llega, salgo del Auditorio antes de *Noche larga y febril* (ya exhibido en México y reseñado aquí) y me voy a ver *Ascensor para el cadalso* de Louis Malle. Olvidemos un desenlace excesivamente gratuito y simplista. Hay en esta película cien veces más cine que en por lo menos seis de las películas de la Reseña.

Pero paciencia... aún falta mucho.

LUNES 20

La presentación se organiza y adquiere va un tono más justo. Después de un breve documental sin pena ni gloria —pero con cierta simpática intención— producido y dirigido por Silvana Pampanini pasamos a...

LA MURALLA CHINA de Carlo Lizzani (Italia).

El largo aplauso otorgado al director Carlo Lizzani premia más al informador de un extraordinario viaje que al director cinematográfico propiamente dicho.

En efecto aquí la realización está muy por debajo del tema. Cuando China ayuda con su calor, su exotismo y su maravilloso sentido plástico sopla el viento, se hincha la vela del documental y todo va bien. Pero cuando el tema exige una penetración y una interpretación, fracaso absoluto. Falta constantemente una idea rectora, una intención unitaria, aunque sólo fuera la muy elemental del contraste de tiempo o espacio. Muchas secuencias aparecen fragmentadas, rotas, sin desarrollo. Se salvan aquellas en que el exotismo y la belleza operan por sí solos (la pesca con cormoranos, el entierro del niño). Hay también demasiado folklorismo. Falta casi totalmente la China de hoy, apenas revelada por un desfile... también folklorista. Falta intimidad, humanidad; y cuando se quieren dar (como en la historia de la novia vendida) resultan demasiado obviamente *guionísticas*.

Una magnífica narración francesa —entrecortada al micrófono por breves y fríos comentarios castellanos— contrapuntea el trabajo de dos equipos de camarógrafos: uno excelente, el otro muy mediocre.

Pero resulta palpitante y significativo el gran interés del público por la fórmula documental, que sigue siendo uno de los grandes caminos del cine.

La familia del hombre espera y exige que los realizadores del cine den testimonio de ella.

MARTES 21

LA CASA QUE YO HABITO de Lev Zulfidzhanov y Yakov Seguel (Rusia).

"Yo no busco, encuentro" dice Picasso. Y esta es la impresión primera que produce esta película. Con cierto paralelismo temático con *Cuando pasan las grullas* es sin embargo en cierta forma su reverso y su interlocutor. Aquí la búsqueda formal se reduce al mínimo. O por lo menos la intención de la búsqueda no resulta aparente.

La cámara se constriñe voluntariamente al ámbito y a la óptica misma de los personajes; es limitada como ellos por paredes, por barreras de tiempo y de espacio, es un miembro más de la familia, estremecida también por los temblores del sufrimiento, de la ilusión, de la ternura.

¿Neorrealismo? sí, pero más que eso. Realismo verdadero, visión de la realidad viva: aquella que incluye el sueño, la poesía y lo inefable.

Sobre un guión muy sólidamente construido, la cámara asiste, hurgando apenas, a la eclosión y al paso fugitivo de las emociones, del tiempo, de lo irremisible. Con una sensibilidad verdaderamente extraordinaria se desgranar los detalles que significan la vida, el minucioso lenguaje del instante. El tratamiento del tiempo es magistral y la duración vital ha encontrado aquí una casi perfecta expresión.

Vida, ternura, finísima sensibilidad, clara alegría preñada siempre de esa nostalgia de lo pasajero que es el sello de la existencia humana, emoción en fin... y por fin.



Mi tío— "humor y poesía"

Es cierto que en esta magnífica unidad hay fallas, y algunas de ellas de un increíble rudimentarismo (el exceso de *fade-outs*, el uso de *wipes* que rompen con la tónica íntima, ese horroroso título de "1941", en llamas, el anticuado cartel de reclutamiento con sombras de soldados que pasan, etc.). Pero estas mismas fallas demuestran que este tipo de fallas no importa. Junto al extraordinario calor humano que emana de cada escena, de cada momento, todo se borra y sólo queda en nosotros el eco de una profunda nostalgia, de una honda y absoluta admiración...

MIÉRCOLES 22

LOS AMANTES de Louis Malle (Francia).

Parece increíble que el tema del amor pasión, eje de una de las corrientes literarias más importantes desde los antiguos trovadores medievales (Aucassin et Nicolette, Tristán e Isolda, Romeo y Julieta, etc.) haya encontrado tan poco lugar en la historia del cine. El suplir esta carencia parece haber sido una de las principales intenciones de Louis Malle. La película refleja en cuanto a medio social la evolución de los obstáculos y antagonistas del amor. Y la pasión se adapta y amolda a esta nueva medida. Del Graal a la alta burguesía. Con una interesante novedad: frente al amor —puro, libre— no sólo se encuentra lo *doméstico* (el matrimonio convencional) sino también un amante: juguete lujoso, hermoso, vacío. Valientemente, Malle no perdona una sola renuncia. No sólo no elimina a la hija sino que la subraya con toda fuerza y en el momento mismo en que la vida de la madre gira, se transforma, se anuda y se desata.

Una primera parte ajedrecista (dama, rey, caballo) termina en limpia jugada. La dama queda sola. Entra el alfil... toda la segunda parte no es más que un largo ascenso hacia el amor. Una versión lunar de "Extasis" con un magnífico rechazo de la tradicional unión *campesestre* llena de ya fáciles simbolismos. La secuencia erótica no es gratuita, sino la necesaria y plena confirmación de una mirada, de la mirada. Sin ella el alto sentido del vuelo amoroso se perdería. La carne fija y significa al espíritu.

Y *Los amantes* fijan y significan en imagen carne y espíritu. La intención puede ser superior a la obra. Pero las intenciones también han salvado muchas veces al cine.

EL HOMBRE DEL CARRITO de M. Inagaki (Japón).

Esta película es un actor. Y algunos fugaces y desconectados aciertos. Mezcla de Cantinflas, Chaplin... y Wallace Beery, Toshiro Mifune llena la pantalla, hace estallar la imagen, inunda de fuerza y talento sala y espectadores. Por debajo de él una historia dulzona y falsa se adorna con farolillos de papel y maquillaje hollywoodiense. Algo entre la *Comtesse de Segur* y "Ana la Huerfanita" en un Japón de exportación, cuidadosamente esterilizado para consumo occidental.

Y de repente los aciertos: la magnífica secuencia —muy a lo René Clair— del cliente impaciente, la carrera, el soberbio solo de tambor, algunos *flashes* intercalados en una hermosa (y fácil) secuencia en negativos...

Hasta la mitad la película crece y cautiva. Después el espejo se rompe. Sólo queda en pie un coloso, un prodigioso ser humano vivo y real en medio de una feria de engañoso papel de seda, cosméticos, bambú, máscaras y abalorios de truquista sensiblería.

JUEVES 23

EL UMBRAL DE LA VIDA de Ingmar Bergman (Suecia).

Curiosa paradoja: la totalidad de la película resulta poco cinematográfica y sin embargo cada imagen, cada encuadre, cada movimiento de cámara son una soberbia lección de cine. En esta verdadera operación quirúrgica de matemática asepsia la intención de Bergman es también paradójica: usa sus instrumentos —luzes, cámara, tijeras— para penetrar más allá de la imagen en una especie de ontología existencial. El resultado es una obra apretada, densa, pero profundamente inteligente y sensible. Sensible sin sentimentalismo, humana sin falsa compasión. Y con tres facetas inolvidables: el hondo conocimiento del mundo psicológico de la mujer, el uso magistral del *close up* (que niega y resuelve constantemente la pretendida teatralidad del *film*) y —ya sin suficientes adjetivos— la actuación de las principales intérpretes. No hay palabras, en efecto, para describir su arte y perfección.

Realización desconcertante pero que sin embargo no pretende más que lo que muestra *El umbral de la vida* confirma que Bergman es capaz de realizar todo lo que quiera. Le basta con querer.

EL DESAFIO de Francesco Ros (Italia).

Esperábamos un desquite de *Jóvenes maridos*. Nunca nos explicaremos por qué ésta muy ordinaria realización de una vulgar historia de *gangsters* adornada con aroma de ajo y pescado frito ha logrado el Premio Especial del Jurado de Cannes.

VIERNES 24

UN GENIO ANDA SUELTO de Ronald Neame (Inglaterra).

La fidelidad al desarrollo de la novela *Horse's Mouth* del malogrado Joyce Cary obliga a la inclusión de algunas secuencias un tanto inútiles. Sin embargo dos elementos envuelven a la película en un espléndido movimiento de vitalidad y entusiasmo: el propio espíritu de Cary

—conservado intacto por la adaptación de Alec Guinness— y la creación que hace el propio Guinness del inolvidable Gulley Jimson.

Ronald Neame, con la precisión y discreta elegancia de un fabricante de Rolls Royce, deja brotar el espíritu de la obra sin imponerle trabas formales ni desviaciones estilísticas. Y en sus bien dibujados encuadres y movimientos estalla un sorprendente mundo de inteligencia y poder creador, orquestado por la batuta —siempre renovada— de Alec Guinness.

Guinness domina la obra, la hace suya, la respira y la dice —hasta en sus más profundos significados— con voz, tono, rostro y movimientos. Y va más allá: siendo una película enteramente *ficticia* consigue quizás más que ninguna de las *histórico-biográficas* expresarnos el mundo y el aliento de la creación artística. En cada broma hay una profunda verdad, y cada *gag* ilustra una esencial actitud vital. Y en la elaboración de los apenas absurdos cuadros expresionistas de Jimson (perfectamente seleccionados en la película) nos acercamos más a la fuente de la actitud creadora que en cientos de minuciosos análisis hechos con pomposa gravedad.

El ritmo de la película oscila con maravilloso equilibrio entre las profundidades de Blake y el frenesí de los hermanos Marx. Los caracteres secundarios son de una riqueza inagotable. En una ronda curiosamente dionisiaca triunfa un humor jugoso y exaltante. No importa que se aleje radiante y a la deriva hacia nuevas explosiones de su mundo interior: Guinness-Jimson está aquí, en nosotros, irradiando un largo, esperado e inolvidable calor humano.

SABADO 25

MONT-PARNASSE 19 de Jacques Becker (Francia).

Montparnasse en 1919, París en el verdadero principio del siglo veinte, el renacimiento de la pintura moderna, la época del tango y del primer jazz, la trágica vida de Amadeo Modigliani y Jeanne Heubuterne...

Estos soberbios elementos son los mismos con los cuales Becker realiza el más indecible y lamentable fracaso cinematográfico. Fracaso de idea rectora, fracaso de dirección, fracaso total de emoción. Para sentir un leve estremecimiento necesitamos estar recurriendo constantemente a referencias reales. Teniendo una extraordinaria melodía que expresar la pantalla parece un altavoz mudo.

Gerard Philippe se une al fracaso y substituye a la expresión del creador la del señor que busca en la calle el número de una casa. Lili Palmer y Anouk Aimée —sin convencerse por un instante de lo que hacen— se salvan a medias de este desolador naufragio.

LUNES 27

MI TIO de Jacques Tati (Francia).

Hay cosas en el cine con las que en principio hay que estar siempre. Una de ellas es Tati. Por eso mismo duele confesar —duele de verdad— que esta película decepciona. No demasiado, no. Decepciona más en relación a lo que esperábamos que en relación a lo realizado. Primera mitad soberbia, con un equilibrio de tiempos, humor y poesía que anuncia la obra maestra. Pero después,

sin motivo, sin causa, todo comienza a embotellarse, a no salir. Se suceden las repeticiones, y —teniendo en cuenta la incluso excesiva reserva de Tati en lo referente a *gags*— se abusa hasta el límite de determinados elementos cómicos.

La crítica de un cierto *confort* moderno resulta muy por-debajo de las posibilidades reales. No se pasa de un primer grado, muy superficial. La fábrica —tiempos Modernos in mente— linda con lo catastrófico. El mundo de la “verdadera vida” en cambio está plenamente conseguido y encantadoramente expresado.

Resulta muy interesante el uso —selectivo y voluntario siempre— de sonido y color. Ambos forman parte del guión, de la intención de cada escena. Se convierten en elementos estilísticos de creación. Tati nos trae aquí una concepción de pista sonora y notaciones de color que resultan —curiosa y fielmente eisensteinianas. Y demuestra que queda aún mucho que hacer —casi todo— en un camino hasta ahora estancado en la mera reproducción plana y naturalista. En este

aspecto la aportación de *Mi tío* es verdaderamente capital y reintegra al cine gran parte de su dignidad creadora.

En cambio la renuncia total al acercamiento y al *close-up* parecen cerrar a Tati infinitas posibilidades que no tiene derecho a desaprovechar. El grande, el inolvidable Hulot ha creado una exigencia, Jacques Tati no puede ya privarnos de ella.

Ha terminado la Reseña de Festivales. Ayer apenas era un vago proyecto y una esperanza. Hoy día es una realidad, una parte de nuestra vida cinéfila de cuya extraordinaria importancia nos damos más cuenta cada día. Hay un nuevo público, hay una nueva conciencia del cine, hay una nueva imperiosa, ineludible necesidad. Súbitamente hasta la distribución se afecta y altera: a los dos días de terminar el Festival se estrena en un cine de la capital *Cuando pasan las grullas...* y siguen otras.

Una pregunta: ¿Cuántas de estas películas hubiéramos visto comercialmente de no haber existido la Reseña?

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

LOS FANTOCHES, MEA CULPA Y EL CRUCIFICADO

TRES OBRAS en un acto de Carlos Solórzano, unificadas, según el mismo autor declara en una nota explicativa incluida en el programa, por “el objetivo principal”, que es, agrega, “ilustrar una preocupación constante para mí. La del vacío que halla el hombre de hoy al buscar la realización de todas sus dudas en una doctrina que me parece cada vez más ineficaz y que responde, a la angustia racional con una invariable y rígida forma de evasión: la fe”. De esta nota puede dilucidarse —y más aún cuando en la misma nota declara más adelante que “el fondo ideológico puede parecer discutible a muchos”— que la intención última de Solórzano es desarrollar dramáticamente ejemplos que prueben la invalidez de ciertas posturas vitales, teatralizar teorías, hacer, en resumen, teatro de tesis. Las piezas deben juzgarse entonces desde dos aspectos: el valor de las ideas o conceptos expuestos por el autor y la forma en que están tratados para hacerlos dramáticamente efectivos.

Pero al concluir el espectáculo la pregunta inevitable no es hasta qué punto es valioso el fondo ideológico que el autor supone que existe en el sino cuál es este fondo ideológico. Porque en las obras puede encontrarse la exposición detallada y un tanto morosa del proceso que lleva a un grupo de muñecos a descubrir un hecho que tiene categoría de lugar común entre los hombres: la inevitabilidad de la muerte y su absoluta gratuidad (*Fantoches*); el relato en un tono melodramático y grandilocuente de los antecedentes de dos individuos, que han adquirido por ellos un obsesionante sentido de culpa (*Mea Culpa*) y la hueca representación de los momentos últimos de un borracho que ha de encontrar la muerte durante

una celebración popular en la que él mismo representaba un papel, acompañada de los comentarios y líneas de conducta que esta muerte produce en sus amigos y parientes (*El crucificado*); pero ningún fondo ideológico real.

Solórzano pretende, tal vez, que este fondo ideológico se encuentra en las características especiales que ha dado a estas tres anécdotas, intentando convertir a los personajes en símbolos y dotando con esto de una mayor trascendencia a los hechos.

Así, en *Fantoches*, los muñecos pretenden representar algunos de los elementos básicos: el arte, la fecundidad, la ciencia, el amor, la experiencia; y el creador y su hija, a Dios y a la muerte. La obra ejemplifica el conflicto entre el creador y los muñecos. El procedimiento podría ser legítimo; pero lo invalida el mismo Solórzano al hacer exponer a sus personajes una larga serie de conceptos que, dichos por muñecos que despiertan a la vida, son originales; pero que como son escuchados por un grupo de espectadores que no son muñecos sino hombres, regresan al lugar común de donde partieron. Porque la idea de que la muerte es inevitable y gratuita —conclusión final y originalísima de la obra es algo que se adquiere junto con el uso de razón, esto es más o menos a los cinco o seis años entre los seres normales. Y entonces ¿qué objeto tiene la laboriosa creación de unos personajes simbólicos que tan solo van a demostrar la veracidad de un hecho que nadie discute? Y sobre todo ¿qué demuestra eso?, ¿qué teoría rebate o afirma? No parece posible que a nadie le interesa la comprobación de este hecho por medio de recursos dramáticos, pues el simple devenir de la realidad se encarga de hacerlo irrefutable.

En *Mea Culpa* el proceso es semejante. Los dos personajes “El hombre” y

“El confesor” pretenden ser símbolos que representen a la humanidad y a la iglesia católica, respectivamente. La supuesta tesis se basa en el hecho de que, según Solórzano, “El hombre” se siente culpable porque ha condenado a Cristo y al acercarse a “El confesor” en busca de perdón para este acto, se encuentra con que la Iglesia también se siente culpable, porque ha inculcado injustamente el temor y el horror a la vida en el ánimo de los hombres. Con esto, ingenuamente, el autor cree que ha demostrado la falsedad de la iglesia y ha abierto el camino hacia la libertad. Pero Solórzano no tiene ni siquiera el cuidado de conocer antes de atacar, para saber, al menos, por donde se puede atacar. Y la obra resulta totalmente falsa porque el hombre no tiene por qué sentirse culpable de haber dado muerte a Cristo, ya que, si cree en El debe saber que éste murió voluntariamente para redimirlo y si no cree, esta muerte no tiene por qué interesarle, por un lado, y por otro, entre los propósitos de la iglesia católica no se encuentra el de inculcar el temor, ni el horror a la vida sino al contrario, para ella la vida otorga el lapso de tiempo de que el hombre dispone para ser feliz y alcanzar a Dios, por lo que tampoco tiene por qué sentirse culpable en el sentido que Solórzano pretende. De este modo los símbolos creados por el autor no tienen ninguna validez, pues son totalmente falsos y arbitrarios y por tanto incapaces de demostrar nada. Como está realizada la obra puede ser un conflicto entre caracteres, desequilibrados, con más o menos interés, pero sin ninguna oportunidad de trascender el ámbito físico de su realidad personal, ni permitir el desarrollo de tesis alguna.

Finalmente, en *El crucificado*, Solórzano pretende darle significación a la anécdota mediante el doble recurso de ponerle al borracho el nombre de Cristo y a la madre y los amigos el de su madre y los evangelistas y después hacer que aquél muera en la cruz, representando el papel de éste en alguna de las distintas interpretaciones de la Pasión que se celebran en varios pueblos de México; dotando al mismo tiempo el tema de un tono ambiguo que permite suponer que no se asiste tan sólo a una representación popular que concluye trágicamente, sino a la reproducción fiel de la forma en que realmente se desarrolló la Pasión. De este modo Cristo resultaría un borracho desequilibrado, torpe y fanático que muere por un lamentable error durante la celebración de unas fiestas y los evangelistas unos cobardes que tratan de borrar la parte de culpa que puedan tener en esta muerte, convirtiendo a la víctima en héroe. La interpretación hubiera podido ser interesante; pero, por desgracia, Solórzano se olvida de exponer, aun en la forma más indirecta y mínima, los motivos que le hacen suponer que los hechos se desarrollaron en esa forma y entonces la pieza presenta como único dudoso valor el hacernos conocer la forma en que el autor supone que se desarrolló la Pasión, sin que nada nos induzca a creer que tiene razón; como no sea un movimiento de fe hacia él, con las mismas características que las que él mismo rechaza, como solución para la angustia ra-

cional, en la nota incluida en el programa, pero, en última instancia, sin el apoyo que pueden dar los veinte siglos de supervivencia de la Iglesia católica y la auténtica profundidad ideológica y belleza literaria que evidentemente existe en los Evangelios y no en la pieza de Solórzano, que en esta forma recrea un asunto ya conocido con mucho menos calidad que la narración original, con lo que aun desde un punto de vista estrictamente estético, resulta absurda. Pero aparte de esto, ¿qué ideas, qué teorías demostradas al desarrollar la acción se encuentran en esta pieza para poder calificarla de ideológica o de tesis? Absolutamente ninguna. En realidad la obra no es más que una burda reproducción del ambiente en que se desarrollan las reconstrucciones pueblerinas de la Pasión.

De este examen puede desprenderse la conclusión de que el fondo ideológico de las tres obras representadas no puede ser aceptado o rechazado, no es discutible simplemente porque en ninguna de las tres existe realmente. Para ello Solórzano necesitaría profundidad conceptiva, originalidad ideológica y claridad de exposición, en vez de confundir las “ideas fijas” o manías con los pensamientos originales, como lo hace en las tres obras. Por lo que puede decirse que el autor fracasa total y rotundamente en el intento de hacer teatro de ideas.

Pero al examinar el otro aspecto de la representación: la forma en que están “ilustradas” las “preocupaciones” del autor, el resultado es también negativo. Como es natural, al fracasar en su propósito fundamental, las obras difícilmente pueden alcanzar verdadera importancia dramática; pero podrían sin embargo presentar un interés meramente estético, producido por el tratamiento formal al que han sido sometidas. Sin embargo, si vemos que el mismo Solórzano admite haber excluido voluntariamente el proceso evolutivo de los personajes, por lo que su interés como caracteres es muy relativo, y que el diálogo carece de belleza literaria y está densamente poblado de frases hechas (“más fuerte que la luz del

día”, “río de fuego”, “el mundo entero está polvoriento”), la construcción es arbitraria y poco efectiva y los acontecimientos se desarrollan mediante bruscos golpes de efecto de índole melodramática, sin que este sea también, al menos aparentemente, un propósito previo del autor, tenemos que llegar a la conclusión de que este mínimo atractivo tampoco se alcanza.

Resulta entonces que tanto en el aspecto ideológico como en el formal, *Los fantoches*, *Mea Culpa* y *El crucificado* presentan deficiencias que les impiden definitivamente obtener calidad artística. Aunque no pueden dejar de mencionarse la sinceridad de propósitos, la justa intención con que estas obras han sido elaboradas, sinceridad que, sin embargo, en el arte jamás es suficiente.

La puesta en escena es apropiada; pero contribuye a hacer evidentes los defectos de las obras, acentuando su falta de profundidad mediante un decidido apoyo a los recursos más efectistas y más exteriores.

Los actores, en general, logran proyectar acertadamente las características esenciales de los personajes aunque no pueden evitar la sensación de falsedad que produce el defectuoso tratamiento de los mismos.

Muy bien resulta la escenografía de David Antón; proporcionando el ambiente y el tono necesario con un mínimo de medios, y contribuyendo a acentuar éstos con una acertada elaboración del vestuario.

LA LEÑA ESTA VERDE

Presentada en el Teatro del Bosque por el Instituto Nacional de Bellas Artes, Jorge Landeta y Raúl Cardona, esta obra debida a la pluma de Celestino Gorostiza, adolece fundamentalmente de una absoluta falta de unidad en los propósitos.

Cuando un dramaturgo aborda un tema histórico para convertirlo en material teatral, puede esperarse que su intención sea reconstruirlo desde un punto de vista

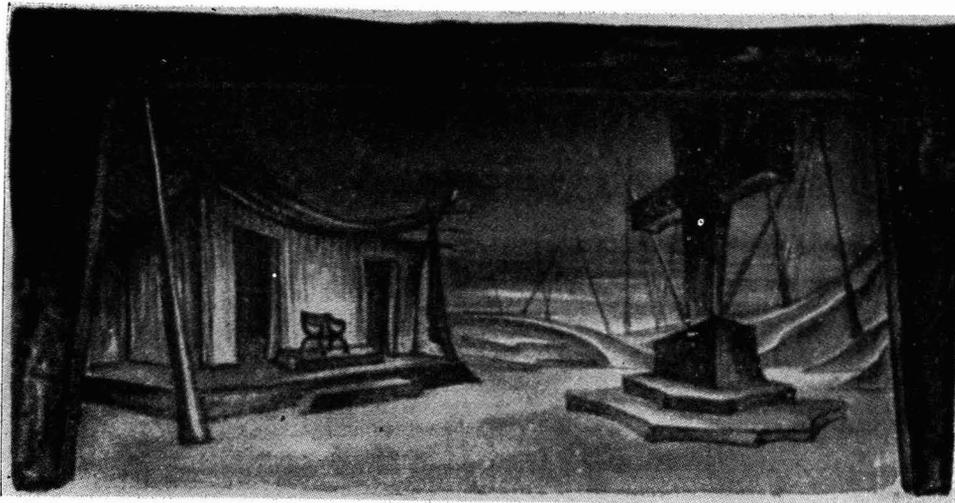


El crucificado— “¿cuál es el fondo ideológico?”

histórico también, o presentar una interpretación del mismo que contribuya a aclararlo desde un punto de vista determinado, exaltando la heroicidad o las equivocaciones de una o varias de las figuras que participaron en él, o se valga de los acontecimientos conocidos para realizar un estudio de caracteres, profundizando en la psicología de los personajes colocados dentro de esa situación, o simplemente que utilice a éstos para, por medio del examen de los motivos exteriores que determinaron su conducta y la interpretación personal de los mismos, sentar una tesis. *La leña está verde* recurre, en pequeñas proporciones a todas estas posibilidades sin asentarse en definitiva sobre ninguna de ellas; procedimiento mediante el cual tan sólo se logra desequilibrar el desarrollo e impedir que los acontecimientos expuestos adquieran verdadero interés.

En esta forma la obra carece de tema determinado. Por momentos parece que éste será un estudio sobre la personalidad de la Malinche; pero después se abandona este aspecto para acentuar el interés en algo que podría ser un relato épico de la Conquista; más adelante los sucesos parecen indicar que se tratará la historia de los conflictos que se suscitaron entre los mismos conquistadores, para luego desviarse de este asunto y recrear una posible historia de amor entre Cortés y la Malinche; luego, al final, la acción asume todas las características de un conflicto doméstico con el adulterio como motor principal pero también este se interrumpe para centrar el interés en la heroicidad de Cuauhtémoc, y, por último, hacer éste a un lado y elaborar una teoría sobre el nacimiento de la nacionalidad mexicana y asentar la fugaz importancia de los personajes históricos como individuos. Esta abundancia de temas hace que ninguna de las anécdotas que los ejemplifican dramáticamente alcance un desarrollo normal y todas parezcan truncas, incompletas; impide que el autor profundice lo suficiente en la caracterización de los personajes, convirtiéndolos a la mayor parte de ellos en tipos sin ningún relieve y obligando al espectador a recurrir mentalmente a sus conocimientos históricos para redondear su personalidad y, finalmente, tampoco permite la evolución de los sucesos ni la inclusión de motivaciones persuasivas para los cambios en los sentimientos de los personajes, pues el continuo ir y venir de una anécdota a otra, no da tiempo de desarrollar con la indispensable continuidad a aquéllos, ni permite que los hechos que provocaron éstos sean conocidos por el espectador.

Por otra parte, la construcción dentro de la que se ha encerrado estos temas es excesivamente simplista. Los actos se desarrollan en tres de los puntos geográficos tocados por Cortés durante el viaje realizado para efectuar la conquista. Así el primero tiene lugar en Villa Rica de la Vera Cruz — punto inicial; el segundo en Cholula — punto intermedio; y el tercero en Coyoacán — punto final. Y las escenas en que están divididos éstos, desarrollan alternativamente en riguroso orden (una y una, una y una) acontecimientos de grupos y sucesos individuales; procedimiento mediante el cual la progresión general avanza a saltos teniendo que rellenar los huecos con el gran número de sucesos importantes que han tenido lugar durante los intermedios; con



Boceto escenográfico de Antonio López Mancera para *La leña está verde*

lo que cada acto presenta en tono distinto un orden de pequeños hechos que concluyen en el mismo acto lo que los aísla uno de otro en forma notable.

El diálogo se ve afectado por la exterioridad con que se ha efectuado la caracterización, resultando grandilocuente y excesivamente impersonal contribuyendo a subrayar la falta de motivación psicológica en el proceso evolutivo de los personajes y teniendo que recurrir de continuo a citas de hechos históricos para aclarar el estado en que se encuentra la acción.

De este modo *La leña está verde* resulta una obra híbrida y titubeante, que, pretendiendo abarcar toda una serie de sucesos, no logra afirmar, ni dar valor dramático a ninguno de éstos.

La dirección, a cargo del mismo autor, no logra disminuir ninguno de estos defectos, perdiéndose también en el intento de abarcar todos los elementos incluidos y presentando un aspecto indeciso y confuso que se traduce en el absoluto descuido con que ha sido vigilada y marcada la labor de los actores que, en general, repiten una y otra vez las mismas actitudes.

Entre los actores, Isabela Corona ofrece una interpretación excesivamente retorcida, moviendo continuamente brazos y hombros en una forma inexplicable. Carlos López Moctezuma no logra superar el extraño tratamiento a que ha sido sometida la personalidad de Cortés, apareciendo siempre tan frío, grandilocuente débil y exterior como el papel lo señala, pero, por esto mismo, perdiéndose en la más absoluta nebulosidad. Jorge del Campo, Alfredo Barrón, Justo Solís y los demás actores que tenían a su cargo la tarea de dar vida a los capitanes que acompañaban a Cortés, cumplen lo más decorosamente posible, lo mismo que el resto del reparto, del que sólo puede destacarse, tal vez, la discreción y exactitud con que José Alonso interpreta al demagógico y anacrónico Cuauhtémoc.

Correcta y funcional, aunque nunca bella, la escenografía y demasiado apoyado en los modelos tradicionales el vestuario, debidos a Antonio López Mancera y Bertha Mendoza López, respectivamente.

EL ALCALDE DE ZALAMEA

En un espléndido escenario natural, ubicado en los jardines del Pedregal de San Angel, Alvaro Custodio ha llevado a escena uno de los dramas más populares de Calderón de la Barca: *El Alcalde de Zalamea*. La obra, descontadas las ex-

celencias del lenguaje respecto al cual cualquier comentario sería redundante, presenta la notable característica de tener todo el desarrollo interior, el progreso evolutivo y el sistema de caracterización de un drama realista. En ella Calderón reúne, con maravillosa exactitud a todos los medios de los que este estilo se serviría varios siglos después. Primero presenta un ambiente determinado, en una situación estática, para después exponer el conflicto mediante la inclusión de un elemento extraño al ambiente y llevar adelante la acción sosteniéndola con el choque entre los distintos caracteres creados con anterioridad, transmitiendo a través de la línea de conducta de éstos, el mensaje que desea. El resultado es uno de los dramas de mayor profundidad psicológica, de más grande verdad en los sentimientos y de más veraz solución de todo el teatro del Siglo de Oro español.

Custodio ha tomado esta obra, en la que tan justamente se realizan una de las misiones del teatro: tomar un aspecto de la vida diaria, de la realidad inmediata y mediante una síntesis y selección de sus elementos, transformarla en material artístico, fijándola y aclarándola, la ha sometido a algunos cortes si no necesarios ni justificables si, al menos, aceptables y ha elaborado con ella como base, un gran espectáculo. El acierto con que éste está realizado es indiscutible. Grandes movimientos de masa, espléndidamente dirigidos; recreación de un ambiente con absoluta propiedad y buen gusto; acertada elección de actores para lograr un reparto justo y equilibrado; cuidadosa vigilancia en la forma de *decir* los versos; pero, también, una cierta exterioridad en el desarrollo del texto, que forzosamente pierde profundidad psicológica lo que gana en espectacularidad. Con todo esto se logra una innegable belleza clásica y una efectiva sensación de total realidad escénica, pero cabe preguntarse ¿qué objeto tiene restituir a una obra todos los elementos exteriores de la realidad que el autor había eliminado anteriormente para lograr una impresión más sintética y precisa y por tanto más clara de la misma? El teatro es precisamente eso: síntesis, y si se elimina ésta se cae en el peligro de alejarse de él tanto como se gana en espectacularidad escénica. Custodio ha evitado en parte esto gracias a la exactitud con que están realizadas las escenas más importantes del drama; pero no podemos dejar de volver a preguntarnos hasta qué punto esta realización sería más valiosa teatralmente si se eliminara la espectacu-

laridad y se concentrara el interés exclusivamente en la acción.

Del reparto, que en general alcanza un más que aceptable nivel de actuación, debe destacarse sin embargo a Eduardo Fajardo, José Baviera y Manola Saavedra, magníficos como Pedro Crespo, don Lope e Isabel, logrando proyectar con exac-

titud los sentimientos de estos personajes, a pesar de la excesiva dimensión del escenario; Antonio Gama, muy correcto como Juan, y a Marilú que dota su personaje de la indispensable simpatía.

Muy bien lograda la monumental construcción escenográfica adherida al escenario natural.

LIBROS

LUIS REYES DE LA MAZA, *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio*. Estudios y fuentes del Arte en México. Instituto de investigaciones estéticas. UNAM. Imprenta Universitaria, 1958. 196 pp.

La valiosa labor de investigación iniciada por Luis Reyes de la Maza hace dos años con la publicación de *El teatro en 1857 y sus antecedentes*, produce ahora un segundo fruto. *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio* revela el mismo amoroso cuidado, el mismo fervor en la paciente labor del investigador que el primer volumen. En él se recogen los programas y algunos de los comentarios que provocaron de las representaciones de cualquier género que tuvieron lugar entre 1858 y 1861 en México. La nota que abre el volumen advierte que éste es considerado por el autor tan sólo como preparación, compilación de datos, para un futuro libro en el que ofrecerá una interpretación, un juicio crítico, sobre estos acontecimientos. Sin embargo, la utilidad de esta labor, tan poco común en el exiguo terreno de la historia de nuestro teatro, es indudable. Seguramente Reyes de la Maza ha invertido largas horas de trabajo en la búsqueda y compilación de los datos que ofrece su libro, pero la importancia de éstos se comprueba cuando terminada la lectura, se advierte que con el simple conocimiento de éstos y la ayuda del ameno estudio que lo precede, en el que el autor los comenta, relata anécdotas sobre ellos y los sitúa en el momento histórico, advierte el tono, el sentido general, casi por completo, del teatro que se representaba y gustaba o era realizado en aquella época. Además de que, por otra parte, la redacción de los programas y los comentarios es casi siempre tan peculiar e ingeniosa que la lectura se hace fácil y útil, pues no sólo divierte sino que ofrece un aspecto muy interesante de los aspectos publicitarios de la época y comprueba la eficacia de éstos en todo tiempo.

Finalmente, el breve estudio preliminar revela que en Reyes de la Maza hay no sólo un magnífico investigador, sino un espléndido cronista que sabe situar con facilidad al lector dentro del ambiente y el estilo de la época que recrea, que hace evidente con gran habilidad la unión que existe entre la sociedad y el teatro que se representa para ella. Cualidades todas que hacen desear que el autor continúe y lleve a una digna conclusión la labor que ha iniciado, con la que dará a México una historia de su teatro de innegable interés y utilidad.

J. G. P.

MIGUEL LEÓN-PORTILLA, *Siete ensayos sobre cultura náhuatl*. Filosofía y Letras, 31. Imprenta Universitaria. México, 1958, 158 pp.

El investigar los antecedentes culturales de la propia civilización puede ser uno de los medios puestos al alcance de un grupo humano para conocerse. Si el mexicano se interesa por conocer la visión del mundo, los ideales, actitudes y modos de obrar de los nahuas, sus instituciones y sistemas de vida, encontrará probablemente uno de los fundamentos básicos de su ser. Este libro quiere contribuir a ese *interesarse por conocer*, recogiendo siete ensayos dispersos acerca de algunos aspectos de la cultura náhuatl (que "con estricta razón puede colocarse al lado de las otras grandes culturas" del mundo antiguo) del Valle de México, sobre la base de los textos indígenas.

El primero de ellos —"Sahagún y su investigación integral de la cultura náhuatl"— muestra los relieves de la obra etno-histórica del fraile: recolección de informes sobre la base de los códices. Bien podría ser considerado como "precursor y padre de la moderna antropología", por los métodos que siguió de corrección y verificación de la autenticidad de los informes mediante diversos escrutinios, en diferentes partes.

"Visión indígena de la cultura náhuatl": La búsqueda de las fuentes primitivas de la cultura náhuatl en los códices y monumentos prehispánicos, libra al investigador de las contaminaciones hispano-cristianas de los documentos del XVII. Ha sido posible fijar una cronología: desde la etapa preclásica (Cuicuilco) primitiva —XV a C-III d C—; el período clásico teotihuacano —IV-VIII—; el segundo brote cultural de Tula —IX-XII— ya en pleno "horizonte histórico" por los códices y anales existentes; los focos culturales del Valle de México, Puebla y Centroamérica —XII— y el período azteca místico-guerrero, que comienza en 1428 con su independencia y termina a la Conquista. "Una concepción náhuatl del arte en los textos recogidos por Sahagún": Después de hacer hincapié en el problema de criterio estético que "nos permita apreciar y sentir adecuadamente el valor y contenido verdadero" de las obras de arte indígenas, para lo cual es necesario "forjarse *ex profeso* 'los moldes y categorías' de [tal] arte" (como lo hizo ver Gamio desde 1916, y lo han llevado a la práctica Toscano y Justino Fernández), se ofrecen aquí cuatro traducciones de textos de contenido estético-teórico, referentes al proceso creador y a la razón de ser y significación simbólica de las manifestaciones artísticas de los nahuas.

"El concepto náhuatl de la educación": Y lo mismo, si para precisar los ideales de cultura de un pueblo ha sido utilísimo conocer su concepto de educación y sus

realizaciones pedagógicas (como Jaeger con la *paideia* griega), hay que estudiar la educación náhuatl en su carácter de esculpadora del destino de la sociedad. Brevemente, el autor traza los lineamientos de investigación del ideal de la persona nahua ("rostro sabio y corazón firme como de piedra"); analiza filológicamente el significado de cinco atributos del maestro, los reglamentos educativos de formación, la existencia de discursos cívicos y morales, la obligatoriedad de la enseñanza (Soustelle ha hecho ver cómo en el s XVI no había un sólo niño privado de escuela).

"Un juego ritual de los nahuas": Otro filón inexplorado acerca del ambiente cultural prehispánico son los juegos y ritos, que proponen al investigador la existencia de "un supremo intento de hallar en todo un sentido coherente [impulso unificador] con la arraigada visión religiosa del mundo". Aquí se describe el *tochtécómatl* —tazón del conejo— juego ritual en honor de los dioses del pulque.

"La mujer en la cultura náhuatl": La situación social de la mujer náhuatl —distinta de su actual condición— nos ayuda a conocer el concepto cultural que tenían de la femineidad, su aprecio, valor, educación y actividades. Además de la maternidad como "suprema misión" de la mujer, es de notar su participación en los cultos religiosos, en el aprendizaje y docencia de cantares, danzas y tradiciones; como se desprende de las varias traducciones que se presentan de textos sobre la niña, mujer, madre, anciana, curandera, costurera, recién casada.

"Itzcóatl, creador de una cosmovisión místico-guerrera": El último ensayo tiende a poner manifiesta la transformación ideológica que aparece en el pueblo azteca con Itzcóatl, señor de Tenochtitlan en el s XV, creador de una "total novedad" (Garibay la ha denunciado) en la mentalidad del náhuatl, con la supresión de las mentiras —al arbitrio del caudillo— históricas y mitológicas, y la imposición de la versión mexicatl de la historia (como "instrumento de dominio", que dice E. O'Gorman). La cual vino a acentuar la primacía de Huitzilopochtli en todos los planos, y la creación de dignidades y divinidades nuevas y vivientes. Así tuvo lugar la nueva concepción místico-guerrera del viejo mito del Sol, existente y dependiente de la sangre de los hombres, que extendió el imperio. Sin embargo, paralelo a ese pensar, convivió otro, filosófico en el pleno sentido del término, de los *tlataminime* o sabios; ellos admitieron la duda y la planteación racional de los problemas, y les buscaron solución en el plano de lo especulativo, actualmente conservado, hecho materia poética, en los textos que nos legaron los frailes: porque los que vengan "no tengan ocasión de quejarse de los primeros, por haber dejado a oscuras las cosas de estos naturales" (Sahagún).

H. B.

J. D. BERNAL, *La libertad de la necesidad*. Problemas Científicos y Filosóficos, 18. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1958. 631 pp.

Bajo el título, de sabor hegeliano, de *La libertad de la necesidad*, J. D. Bernal, publicó en 1949 este libro de ensayos que abarca tanto un amplio período de tiempo

como una extensa variedad de asuntos. Es interesante anotar que el autor de esta magna obra, se dedicó, en la primera parte del período que va de la primera a la segunda guerra mundiales, a la ciencia pura, a la investigación académica, de laboratorio; pero posteriormente, al surgir el fascismo como amenaza de la civilización, se interesó por la política. Ello nos explica por qué estos ensayos, para decirlo con las propias palabras de Bernal, "tienden hacia la unión, no la división, del pensamiento y la acción del hombre". Esta actitud, esta unidad de los contrarios, esta reprobación del divorcio entre la ciencia o la teoría y la política o la acción, nos aclara el título general de la obra. Nada de necesidad ciega por un lado y libertad divinizada por otro, nada de especulación fantasmagórica y activismo arbitrario. Bernal hace notar, en consonancia con lo que hemos dicho, que la comprensión y control racional, no ya del mundo mineral, vegetal y animal, sino del medio ambiente humano es tardío; pero que este control (planes, racionalización) repercute sobre las ciencias anteriores: conocer al hombre es poner en orden los conocimientos objetivos que el hombre posee. Y así, "la unidad de las ciencias y las artes, junto con su completa extensión hacia la comprensión social y las necesidades sociales, es un tema que se repite una y otra vez en estos ensayos". En relación con todo ello, Bernal concede gran importancia a todo aquello que tiene como propósito disolver la anarquía, el caos, en favor de una planeación. El hombre debe dejar de ser juguete de la naturaleza y de la historia, debe someterse, para gloria de sí mismo, a su propio raciocinio. La planificación económica, por ejemplo, es la expresión práctica de la nueva conciencia de la unidad de la sociedad humana, es "la antítesis del mercado libre que era el ideal de los economistas capitalistas clásicos" y cuyas ventajas han ido desapareciendo poco a poco mientras que sus desventajas subsisten y se agudizan cada vez más. "Cuesta trabajo, nos dice J. D. Bernal, aceptar la vieja actitud liberal." ¿Cuál es la causa de ello? Que el liberalismo económico implica, de modo necesario, libertinaje y anarquía. "Ahora, durante la guerra —nos explica Bernal—, se nos hace natural pensar y obrar en términos de organización económica y social dirigida." Si quisiéramos hallar un epíteto adecuado para la actitud que asume Bernal, tendríamos que usar la palabra *humanista*. Bernal se lanza a recuperar el sepulcro del hombre, sepulcro protegido por la anarquía liberal, el desorden monopolista, la necesidad ciega que arrastra a la deriva a toda una sociedad. "La ciencia —dice este sabio— no se limita a los electrones, las sustancias con todas las criaturas vivientes y tiene que entenderse ahora cada vez más con los seres humanos en sus relaciones sociales y económicas." ¿Qué conclusión puede obtenerse de la lectura de este libro? Que para saltar del mundo de la inercia, de la necesidad, al reino humanista de la libertad, para trocar el *en sí* de la especie *para sí* de la misma, sólo hay un medio: que los propios hombres hagan tal cosa y no esperen esa dádiva de quién sabe qué fuerzas ajenas a la sociedad. Ecce Homo.

E. G. R.

WILHELM WINDELBAND, *La filosofía de la historia*. Traducción del alemán y prólogo de Francisco Larroyo. Ediciones Filosofía y Letras, 32. México, 1958. 65 pp.

Obra interesantísima, ya que Windelband ha formulado una doctrina de la historiografía. Divide las ciencias en nomotéticas e ideográficas: las primeras sostienen leyes generales y las otras se caracterizan por obtener "ciencia de sucesos", lo que forma en su estructura las ciencias culturales. Con este procedimiento el historiador selecciona hechos verdaderamente históricos, los del acontecer humano, los relaciona y los agrupa para explicarlos en todo su valor.

Así, la filosofía de la historia enjuicia la obra humana realizada a través de los tiempos en compañía de la historia, que es sencillamente la relación de los acontecimientos, y como consecuencia de lo expuesto, la filosofía de la historia es esencialmente valorativa, porque trata de averiguar en qué medida los sucesos registrados han promovido la elevación del género humano.

De Windelband nos dice el traductor que en sus obras se aparta de la perfectibilidad infinita del hombre, doctrina optimista, y de la opinión aflictiva y desoladora de Schopenhauer, y en efecto, al hablar del progreso moral del hombre comenta con una catolicidad admirable el ascenso del ser en la evolución histórica, al decir: "Una afirmación de que se considere bueno por naturaleza al hombre, sucumbe al mismo error que la afirmación opuesta de que el hombre es malo por naturaleza. Bueno y malo son predicados que sólo pueden ser atribuidos a particulares actos e intenciones. Pero nadie es absolutamente bueno o absolutamente malo. Hay que alejarse de toda opinión psicologista encaminada a dividir a los hombres".

La filosofía de la historia encara problemas hondos y saludables. Si trata de averiguar y establecer qué es lo bello, qué es lo verdadero, qué es lo bueno, la exploración del valor del ser trazara una validez objetiva y realista. Se detiene el escritor en un punto principal: La vida como el más alto bien, y concluye con suave optimismo: "Cuando la vida misma se levanta y florece, se vuelca sobre sus propios contenidos, los cuales constituyen su peculiar valor". O en otros términos: hay que buscar en la vida la esencia, el valor de la vida.

R. R.

Dianoia, Anuario de Filosofía. México. Fondo de Cultura Económica, 1958.

Corresponde al presente año, cuarto de publicaciones consecutivas, este número de *Dianoia*, editado por el Centro de Estudios Filosóficos de la U.N.A.M., bajo la dirección de Eduardo García Máynez.

Consta de tres secciones. I, aportaciones de los investigadores adscritos al Centro:

Leopoldo Zea, *Dialéctica de la conciencia americana*, estudia brevemente las herencias espirituales que de España ha recibido América y el uso que de ellas ha hecho. Luis Recaséns Siches, *Reafirmaciones de la estimativa moral y jurídica (Análisis crítico del relativismo escéptico de Kelsen en axiología)*, más que discu-

tir la Teoría del Derecho del eminente maestro austro-americano, llama la atención "sobre el hecho de que el pensamiento de Kelsen acerca de los problemas axiológicos no guarda una necesaria solidaridad con su doctrina jurídica pura". Eduardo García Máynez, *Análisis crítico de algunas teorías sobre el concepto de definición*, excelentemente estudia, con la amplitud posible en estos trabajos, las más importantes definiciones que sobre el concepto definición han elaborado distintas corrientes filosóficas: la definición consiste en determinar la esencia de un objeto (Aristóteles); la definición de los conceptos dados, ya se trate de los *a priori*, ya de los *a posteriori*, sólo puede hacerse en forma analítica, por indicación de las notas constitutivas (Kant); la definición consiste, fundamentalmente, en una aclaración o exposición (no "disposición" o "prescripción") sobre el sentido de un signo o sobre la forma en que el mismo suele aplicarse (W. Dubislav), entre otras. Eli de Gortari, *El tiempo en la física atómica*, expone con claridad, difícil cuando se trata de hacer comprensible estas materias, las relaciones que existen entre el tiempo y el espacio de acuerdo con la teoría de la Relatividad de Einstein y la física cuántica de Planck. "El sentido unívoco del tiempo queda definido sin ambigüedades, por algunas de las leyes de los procesos atómicos y que, por otra parte, este sentido, único e irreversible, es enteramente compatible con todas las demás leyes de la física cuántica, lo mismo que con la totalidad de las leyes de la mecánica clásica y de la teoría de la relatividad". Miguel Bueno, *Historicidad y sistematicidad de la filosofía*, expone los acontecimientos histórico-filosóficos desde las épocas anteriores a la filosofía, *stricto sensu*, religiosas, según el criterio interpretativo cientificista. Robert S. Hartman, *El conocimiento del valor: teoría de los valores a mediados del siglo xx*, analiza objetivamente el estado que en la actualidad ofrece la discusión sobre la problemática axiológica. El autor de esta teoría usa el método de la ciencia, mas no su contenido, "por tal razón, esta teoría es formal de tipo no-naturalista: aplica el método científico a una forma *sui generis*, a saber, el valor". Adolfo García Díaz, *Analogía entre Dios y las criaturas según Santo Tomás*, en una excelente síntesis estudia las relaciones existentes, ontológicamente; labor ampliamente fundamentada en una copiosa erudición que viene desde los comentaristas clásicos (Cayetano, Santo Tomás), hasta los contemporáneos (Lagrange, Maritain), sin digresiones de carácter interpretativo, conformes o no, a la más pura ortodoxia tradicional. I, 2, *Curso de antropología filosófica y Seminario sobre la lógica de Hegel*, de José Gaos.

II. Estudios monográficos: de Antonio Gómez Robledo, *Ser y valor*; de Wilhelm Szilasi, *Las imágenes prístinas en el pensar filosófico*; de Michele Federico Sciaccà, *La inteligencia moral y la razón ética*; de Julius Ebbinghaus, *La doctrina kantiana de la paz perpetua*; y de José Alvarez Laso, *La Filosofía de las matemáticas en Descartes*.

III. Reseñas bibliográficas, por E. García Máynez, A. Gómez Robledo, A. García Díaz, R. S. Hartman, L. Recaséns Siches, Luis Villoro, E. de Gortari, L. Zea y J. Gaos.

F. P.

HE VISTO LLORAR A PASTERNAK

UNA noche de invierno del año 1944, dos escritores se recitaban mutuamente sus poemas. Esto sucedía en Moscú en una pequeña sala de la revista *Literatura i Iskustvo*. La redactora en jefe adjunta, señora Mirskaia, había organizado este encuentro entre Boris Pasternak y el poeta judío Abraham Soutskever. Este último había sido llevado a Moscú en avión enviado especialmente para buscarlo al fondo del bosque donde había luchado contra los nazis en las filas de un destacamento de guerrilleros.

Boris Pasternak escuchó primero con atención el relato de los sufrimientos que Soutskever había pasado en el *ghetto* de Vilno, antes de escaparse y reunirse con los guerrilleros en los bosques. Después, pidió al poeta que le leyera sus poemas, escritos en el *ghetto* mismo, y luego en las guerrillas.

Abraham Soutskever escribe en yiddish y es uno de los maestros de esta lengua, que no era del todo extraña a Pasternak. En su infancia, había oído hablar yiddish en la casa de sus padres. Entre las reminiscencias de sus años de infancia y su conocimiento profundo del alemán, Pasternak logró captar el sentido de los versos que leía Soutskever.

De vez en cuando Pasternak se llevaba las manos a la cabeza y murmuraba:

—*Strachno, strachno...* Terrible, terrible.

Terminada la lectura, Pasternak aceptó leer a su vez una de sus obras a Soutskever.

Leyó lentamente un poema, deteniéndose a menudo en tal o cual pasaje, como si lo meditara. Dos veces, se interrumpió, borró con la goma una palabra, la substituyó por otra.

Luego alargó el manuscrito a la señora Mirskaia y le dijo: "Se lo doy para el próximo número de *Literatura i Iskustvo*..."

La señora Mirskaia palideció.

—Usted sabe —dijo— qué opinión tengo de usted y de sus obras... Usted comprende con qué alegría publicaría yo todo lo que sale de su pluma... Pero...

Pasternak volvió a tomar el papel.

—Bromeaba... Bien sé que usted me publicaría. Pero tiene miedo. La comprendo.

Como Soutskever contemplaba esta escena con asombro, Pasternak precisó, sonriendo:

—Estoy acostumbrado a que mis poemas no sean publicados. No concuerdan con la voluntad del redactor en jefe de esta revista, Surkov. Un señor que se pasea siempre con un revólver en el bolsillo. No bromeo... ¡Un redactor en jefe con un revólver en el bolsillo! ¿Ha oído usted alguna vez que la suerte de un poema la decida un redactor que lleva un revólver consigo? No, no dejaría pasar mis *Zimnié Prazdniki*...

Soutskever tomó en sus manos el manuscrito y lo miró con emoción.

—¿Lo quiere usted como recuerdo? —preguntó Pasternak—. Llévase. Será mi regalo al poeta de los sufrimientos judíos.

EL SUCESOR DE PUSHKIN

Trece años más tarde, en diciembre de 1957, A. Soutskever me enseñó ese manuscrito en París y me hizo al mismo tiempo el relato de su entrevista con Pasternak en Moscú.

Entre los secretos de la terrible época stalinista, podemos preguntarnos cuál fue la verdadera razón por la que Boris Pasternak no fue liquidado.

Boris Pilniak fue ejecutado. E Isaac Babel, así como muchos otros.

¿Sería únicamente porque Boris Pasternak era y sigue siendo el más grande? Jdanov, Beria y Stalin mismo, ¿lo respetaron de veras sólo porque es tal vez, después de Pushkin, Blok y

Por León LENEMAN

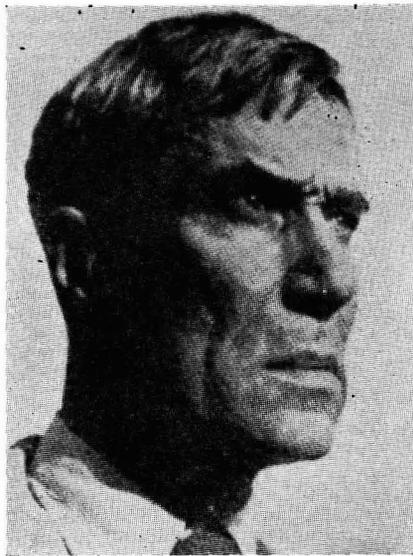
Maiakovski, el más grande poeta de lengua rusa?

¿O bien tendría en cuenta Stalin su inmensa popularidad entre los lectores rusos?

Hasta qué punto Pasternak era popular, es algo de lo que tuvimos ocasión de convencernos personalmente cuando asistimos en Moscú, en la primavera de 1946, a la escena siguiente:

Un día, aparecieron sobre las paredes de Moscú unos carteles que anunciaban una velada literaria que tendría lugar en la sala más grande de la ciudad, la "Sala de las Columnas" de la Casa de los Sindicatos. El cartel enumeraba cierto número de poetas y prosistas que debían leer fragmentos de sus obras. Entre ellos, Boris Pasternak.

Era la primera vez desde hacía muchos años que Pasternak aparecía en público, o más bien, que le dejaban aparecer al mismo tiempo que otros escritores.



Boris Pasternak, premio Nobel

¿QUIÉN ES EL MAESTRO DE LA POESÍA?

A los hombres de letras moscovitas no les gustaba en general mostrarse en compañía de Boris Pasternak. Sencillamente les daba miedo. Se acordaban de la escena en la cual, durante una asamblea en la Unión de Escritores, Pasternak había tomado la palabra y se había dejado llevar hasta el punto de gritar:

—¿De qué nos sirve profundizar en los elementos del alma del poeta, qué necesidad tenemos de saber de la poesía, cuando es *él* quien decide de todas formas, puesto que nadie más que *él* sabe lo que es la poesía, y la tarea del poeta soviético no consiste más que en ejecutar lo que *él* ordena?

La concurrencia había entendido perfectamente en aquella ocasión a quién designaba Pasternak con ese *él*.

Los que se encontraban en ese momento más cerca de las puertas se eclipsaron discretamente y huyeron a todo correr. Los otros maniobraron igualmente hacia la salida. El presidente de la sesión puso rápidamente fin a esa peligrosa perturbación, recordando severamente a Pasternak que "su tiempo para hablar se había agotado desde hacía mucho". Pasternak se detuvo pues en la mitad de una frase inconclusa.

Desde entonces dejó de ir a la Unión de Escritores. Y todo el mundo se alegraba de ello...

La velada literaria de la "Sala de las Columnas" atrajo a una multitud inmensa. Todos los lugares estaban ocupados mucho antes de la hora de empezar.

Cuando el presidente anunció: "Y ahora Boris Pasternak tiene la palabra", toda la con-

currencia se levantó y aplaudió largamente hasta que el presidente y Pasternak mismo pidieron silencio.

Boris Pasternak empezó a leer poemas escogidos entre sus obras antiguas. De pronto una cuartilla se le escapó de entre los dedos. El poeta interrumpió su lectura y se agachó para recogerla.

Entonces, en la sala, una voz prosiguió el poema de memoria. De diferentes rincones de la sala surgieron otras voces...

Y la declamación del poema interrumpido se terminó a coro.

Con lágrimas en los ojos, Boris Pasternak murmuró.

—*Spasibo vam, doroguié*. Os doy las gracias, queridos...

Antes de que hubieran reanudado su lectura, la sala le dedicó de nuevo una larga ovación.

Para comprender el significado de esta ovación, hay que recordar que durante los dos últimos decenios el nombre de Pasternak poeta había desaparecido prácticamente de la U.R.S.S. Sólo sus traducciones de Goethe, de Shakespeare, de Rilke, de Verlaine y de otros maestros de la literatura mundial habían sido editadas.

Su primer volumen de poemas había aparecido en 1913; la influencia del futurismo era en ellos muy fuerte, casi dominante.

Cuando publica en 1928 *El año 1905* y *El teniente Schmidt*, Pasternak es colocado por todo el mundo al mismo nivel que Maiakovski. Después de la muerte de Maiakovski en 1930, queda como el más grande poeta soviético vivo.

NO ABANDONARÉ AL PUEBLO RUSO

El relato y *El salvoconducto*, obra biográfica escrita en una amplia prosa lírica, fueron publicados en Leningrado con un tiro de 10,000 ejemplares, en 1935. Algunos meses después, esos libros eran retirados de todas las bibliotecas soviéticas...

La autobiografía de Boris Pasternak no volvió a aparecer hasta 1955, pero no en la Unión Soviética, sino en Nueva York, dentro de una recopilación editada por emigrados rusos.

Durante los años de la guerra aparecen en las revistas soviéticas algunos poemas en los que Pasternak estigmatiza las atrocidades alemanas; mas parece que únicamente semejantes poemas son aceptados por la censura. Sólo en 1945 aparece un nuevo libro suyo: *Especie terrestre*, pero la tirada, insignificante, es de inmediato "agotada". De hecho, es imposible encontrar hoy en día en una biblioteca soviética un libro de Boris Pasternak...

Los estudiantes y jóvenes escritores que participaron en el Festival de la Juventud en Moscú en agosto de 1957 pudieron comprobar sin embargo que Pasternak sigue contándose entre los escritores soviéticos más populares, más queridos y más leídos.

—¿Cómo es eso posible, si sus obras no se encuentran?

A esta pregunta, hecha por un estudiante extranjero a un estudiante de Moscú, éste contestó sacando de su bolsillo una hoja de papel donde estaba copiado a mano un poema de Boris Pasternak. En millares de ejemplares, estas copias manuscritas circulan a través de toda Rusia.

El padre del gran escritor, Leónidas Pasternak, muerto en Londres en 1945, había vivido algunos años en Palestina. Se sabe que en varias ocasiones había invitado a Boris a reunirse con él.

"Soy un escritor ruso y exclusivamente ruso", respondió Pasternak, "seguiré siéndolo. Nunca, nunca seré emigrante. Nunca abandonaré al pueblo ruso."