

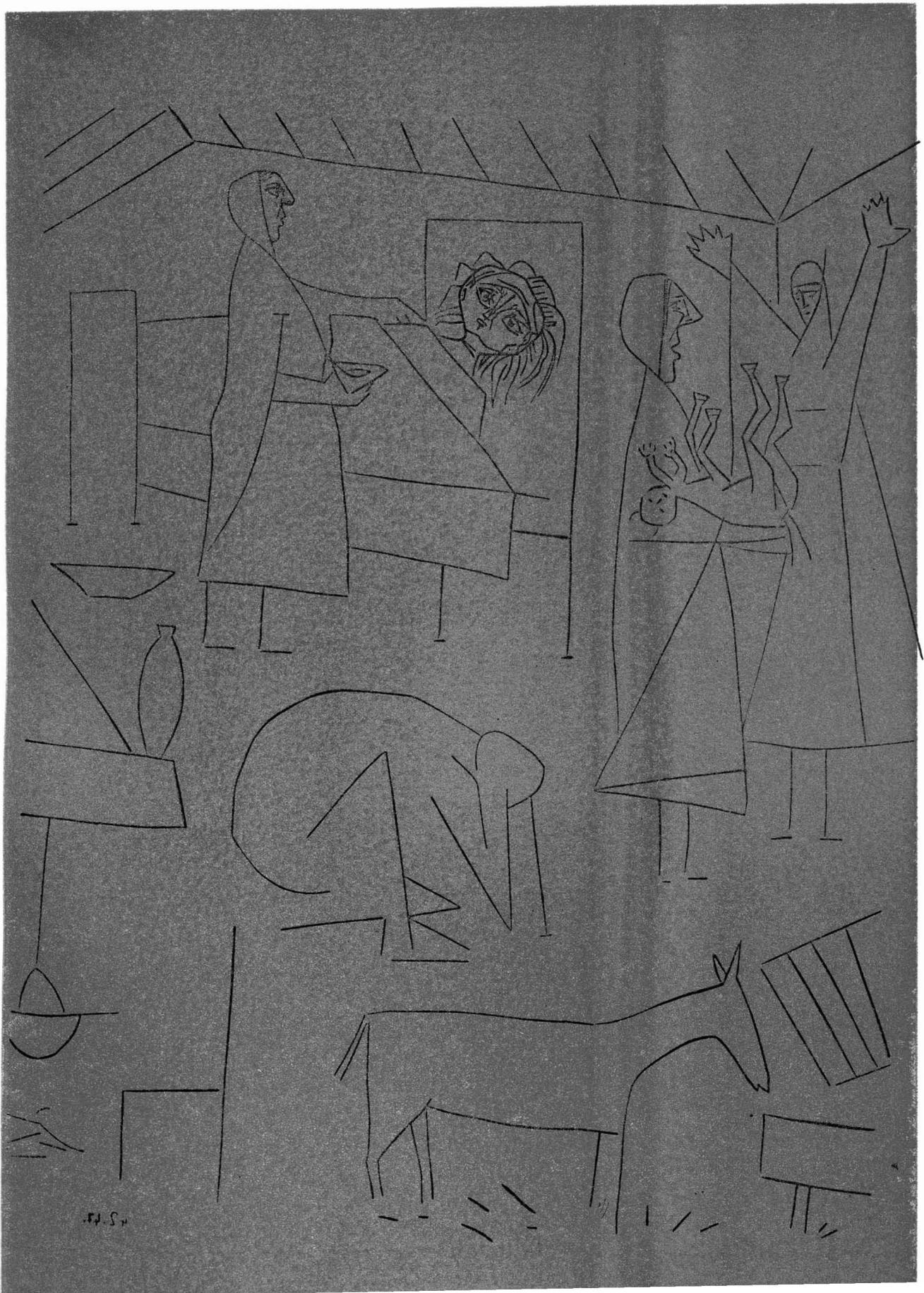
REVISTA
DE LA
UNIVERSIDAD
DE MEXICO

PICASSO EN MEXICO

LA HELENA DE SEFERIS

CAMUS CONTRA
EL CONFORMISMO

OCTUBRE 1961



Volumen XVI, Número 2

México, octubre de 1961

Ejemplar \$ 2.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Secretarios de Redacción:

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

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

E extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

POESÍA

Helena

Giorgios Seferis

Al salir del templo

Marco Antonio Montes de Oca

ENSAYOS

Homenaje a Picasso

El romanticismo de Neruda

Luis Oyarzun

Carta de París

Manuel Tuñón de Lara

FICCIÓN

La casa del abuelo

Sergio Pitlor

De suicidios

Max Aub

DOCUMENTOS

A la España del exilio

*Albert Camus*La ciencia polaca y los problemas económicos
de los países en desarrollo*Ignacy Sachs*

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Jorge Ibarguengoitia

ANAQUEL

Francisco Monterde

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

José Emilio Pacheco

DIBUJOS

Leticia Tarrago y Héctor Xavier

La feria de los días



En otro lugar de este número aparece, en versión castellana, *Helena*, una de las obras maestras del gran poeta griego contemporáneo Giorgos Seferis. Precédanle aquí algunos comentarios dispersos.

La lectura de una traducción inglesa de *Helena* constituyó, hace pocos años, mi primer encuentro con Seferis. Mi conocimiento del griego era entonces nulo, pero aun filtrado así el poema, éste no pudo menos de impresionarme; a tal grado que me prometí realizar, en día no lejano, su traslado directo al español. Mantener esa promesa no ha resultado fácil: no sólo por los naturales escollos del griego moderno; el propio texto original del poema está lleno de alusiones y recovecos y de una musicalidad intransferible a otra lengua. Tengo por lo menos la satisfacción de haber cumplido al fin aquel entrañable propósito; su buen o mal éxito no me corresponde juzgarlo.

Giorgos Seferis es la misma persona que G. St. Seferiades, digno embajador actual de Grecia en Londres. Y es también uno de los mayores poetas del momento. Quiero, sin embargo, que la cálida prosa de Henry Miller sea la que lo presente:

“El hombre que ha atrapado este espíritu de eternidad que se encuentra en Grecia por todas partes, y que lo ha transplantado a sus poemas es George Seferiades, cuyo seudónimo literario es Seferis. Sólo conozco su obra en traducción, pero aunque no hubiera leído su poesía diría que éste es el hombre destina-

do a transmitir la llama poética. Seferiades es más asiático que cualquiera de los griegos que he conocido. Originariamente es de Smyrna, pero ha vivido muchos años en el extranjero. Es lánguido, vital y capaz de realizar sorprendentes proezas de fuerza y agilidad. Es árbitro y conciliador de opiniones y formas de vida opuestas. Plantea innumerables preguntas en un idioma poligloto, se interesa por todas las formas de expresión cultural e intenta abstraer y asimilar cuanto las épocas todas tienen de auténtico y fecundo. Es un apasionado de su país y de sus compatriotas, no por obstinado fanatismo patriótico, sino como resultado de un paciente descubrimiento hecho durante años de estancia en el extranjero. Esta pasión por su país es un rasgo específico del intelectual griego que ha vivido fuera. En otros pueblos tal actitud la encuentro desagradable; en el griego me parece justificable,



y no sólo, sino emocionante y llena de estímulos... A veces, [Seferis] me daba la impresión de ser un jabalí que se hubiera roto los colmillos en furiosos asaltos de amor y éxtasis. Había en su voz como una especie de cicatriz, como si el objeto de su amor, su querida Grecia, le hubiera mutilado, torpemente y sin saberlo, las notas agudas del grito. El melifluo pájaro cantor asiático había sido derribado más de una vez por un inesperado rayo. Sus poemas parecían joyas, haciéndose cada vez más compactos, más densos, centelleantes y reveladores. Su natural flexibilidad respondía a las leyes cósmicas de la curvatura y la finitud. Había dejado de saltar en todas direcciones; sus versos imitaban el movimiento circundante del abrazo. En él comenzaba a madurar



el poeta universal, a fuerza de enraizarse apasionadamente en el suelo de su tierra.” (Henry Miller. El Coloso de Maroussi.)

A los renglones de Miller, publicados en 1941, añadiré por mi parte que la madurez de Seferis nos ofrece ahora la poesía plena y rica que desde un principio se anunciaba.

Respecto al poema: no quiero hablar de su *mensaje*, desgastado término que, sobre no aclarar nada, desorienta y confunde. Pero *Helena* es un poema político, en el mejor de los sentidos. Como lo es también su predecesor inmediato, la *Helena* de Eurípides, una de las creaciones más vigorosamente pacifistas en la historia de las letras humanas.

Pero dejemos que los versos se expresen por sí mismos.

—J. G. T.

Helena

TEUCRO: ... a la marina Chipre, donde el oráculo de Apolo
mi residencia decretó, mandando que impusiera
a la ciudad el nombre de la isla
de Salamina, tierra en que nací.

HELENA: Jamás estuve en Troya, sólo un fantasma estuve.

MENSAJERO: ¿Cómo?
¿Batallamos allí por una simple nube?

[Eurípides, *Helena*]

“Los ruisiñores no te dejarán dormir en Platres.”

Tímido ruisiñor, en el aliento de las hojas,
tú que regalas música bañada
por el rocío de los bosques
a cuerpos desunidos y a las almas
de quienes saben imposible su regreso.
Ciega voz, en la nocturna memoria revolviendo
pisadas, ademanes —no diré besos—
y los acres jadeos de la bárbara sierva.

“Los ruisiñores no te dejarán dormir en Platres.”

*

¿Y Platres, qué? ¿Quién conoce esta isla?
He vivido mi vida oyendo nombres nunca oídos antes:
nuevos lugares y locuras nuevas de los hombres
y de los dioses;

mi destino oscilante
entre la última estocada de un Áyax
y el hallazgo de otra Salamina
me trajo aquí, a esta playa.

La luna
se levanta del mar como Afrodita;
desvanece los astros del Arquero, ahora asciende
al corazón de Scorpio, y todo así transforma.

¿Dónde está la verdad?
Arquero fui también cuando la guerra;
mi suerte es la de un hombre que erró el blanco.

Ruisiñor melodioso,
en una noche como ésta, sobre las playas de Proteo,
te escuchaban las jóvenes esclavas espartanas
y alzaron su lamento,
y entre ellas estaba —¡quién lo pensara, quién!— Helena.
Ella, buscada tantos años en aquel Escamandro por nosotros.
Estaba en las orillas del desierto; yo la toqué, me habló:
“No es verdad, no es verdad” —dijo gritando.

“Yo no abordé jamás el barco azul.
Nunca pisé la tierra varonil de Troya.”

*

Ceñido el pecho, el sol en sus cabellos, enhiesta la figura,
las sombras y sonrisas dondequiera
en sus hombros y muslos y rodillas;
viva la piel, y con aquellos ojos
de pestañas enormes,
estaba allí, sobre los bancos de un Delta.

¿Mas en Troya?

En Troya, nada — un fantasma.
Así lo dispusieron las deidades.
Con una sombra yace Paris, cual si fuera sólida;
y nosotros matámonos los unos a los otros por Helena
durante diez inmensos años.

Grave dolor había llovido sobre Hélade.
Tantos cuerpos lanzados
a las fauces del mar, las fauces de la tierra;
tantas almas
trilladas cual espigas en piedras de molino.
Los ríos exudaban entre el lodo la sangre
por una ondulación de lino, por una nubecilla,
un aletear de mariposa, por la pluma de un cisne,
una prenda vacía, por una Helena.
¿Y mi hermano?
Ruisseñor, ruisseñor, ruisseñor,
¿qué cosa es dios? ¿qué cosa no lo es? ¿y en medio de ambas cosas?

*

“Los ruisseñores no te dejarán dormir en Platres.”

Medroso pájaro,
en Chipre la besada por el mar,
en donde fue su voluntad que me acordase de mi patria,
yo solo mis amarras eché, con esta fábula,
si fábula es la mía,
si en verdad ya los hombres no acogerán de nuevo
el viejo engaño de los dioses;
si en verdad
al correr de los años otro Teucro, o Príamo, alguna Hécuba
o alguien desconocido, anónimo, pero que hubiese visto
un Escamandro con aquellos aluviones de cadáveres,
no estuviere llamado fatalmente
a oír al emisario que descubre
cómo tanto dolor y tanta vida
se despeñaron al abismo
por una prenda vana, por alguna Helena.

G i o r g o s

S e f e r i s

Traducción de Jaime García Terrés

Al salir del templo

¿Quién llora aquí,
tan cerca y tan lejos,
quién se intimida ante el desierto,
con la piel envuelta en gasa
y casi quemado vivo por la pena?

Quien seas, no llores más.

Pues si una grieta en la roca moviera los labios
y comenzara a decir lo que tu frente calla,
no sabrías aún qué pesos, qué trabas, qué asesinatos en masa
la mefítica intemperie planea
contra el hombre abierto de par en par.

Y si vieras al herido pensamiento,
como un arcón desventrado, dejar tras de su paso
estelas de invaluable abalorios,
también tú dejarías los preciosos fardos, tus bienes constelados;
pues sólo un alma en llamas hace falta para el viaje.

¡Oh divina salud de cuando un fino alambre al rojo
hace saltar los huesos en las urnas!
¡Salud por la que hago la señal de la fiesta
con el pulgar y el índice enmohecidos!
¡Consumación suprema,
sortija en cuya busca dragué todos los ríos!

Noches ardidadas han pasado, lagunas y siglos,
agudas edificaciones como cipreses de piedra han pasado.
Mas he aquí también lo que no pasa:
la lenta jornada en que las estatuas se asombran de los cuerpos
y las primeras torres de pétalos se yerguen.

Son de vidrio las bardas que ocultan jardines,
de agua las sábanas en perpetuo desorden.
Congregaciones vegetales, plantíos de mástiles en el océano,
rasgan la sombra de suntuarias migraciones
que la naturaleza no inventó jamás.

Tú, en cambio, llora en esta hora tan dócil
al deseo de abrir un camino para el canto;
sin duda porque tienes la piel entreabierta
y en tu pecho encuentras humedad de presidio
y calabozo donde azotarte.

O quizá lloras porque tienes caprichos
y quisieras que el agua aprendiera a correr
por el carril de tu sombrero;
tal vez estás dispuesto a que la vida se te caiga de las manos
y ya no desees la violeta que vuela
y se adhiere como una pupila
en lo alto de la estatua demacrada.

Quizá no te deslumbre la caña que sirve de portabandera al aire inmenso
ni sientas pena por el muchacho exasperado y pobre
que pide hilo y metal
para hundir en el agua su carnada de mil colores.
A lo mejor estás sin nadie
y la soledad te corta a pique
desde el cabello hasta la última piedra del infierno.

¿Eres acaso el que se apartó de la senda
al oír la matraca del leproso?

Quien seas, no llores más,
pues yo doy mi pobre ración de viento y mar
porque todo se olvide y todo recomience.
Entrego mi negra corteza con lunares de escarcha
para que el espíritu asiente su claridad marchita
en el aéreo tálamo de otras albas.

Doy mi aguda compulsión
de última creatura entre los aprendices de hombre
y toda mi maquinaria interna
bruñida por infatigables olas de pensamiento y deseo.

Ofrezco la tierra fornida y serenada,
mipreciado funicular
que arrulla cometas en su primera infancia;
el hada núbil de mis lejanos días
que inventó mínimas catapultas
para lanzar hasta Neptuno los granos de anís.

Doy cercenados meteoros e imaginaciones sin cuento;
también el tatuaje amarillo y rojo del éxtasis entrego
para que todo se olvide y todo recomience.

Homenaje a Picasso

Opinan: 6 pintores, 8 escritores, 1 músico, 2 directores de escena, 4 arquitectos

PINTORES

Se dice de Picasso que su pintura no es pintura, que su escultura no es escultura, y es así. Picasso no hace pintura ni escultura; Picasso ha hecho y deshecho, con su saber y sus experiencias propias, su pintura y su escultura. En ellas veo su pensamiento, su ser lleno de ternura feroz hacia los seres y hacia las cosas que a él le han interesado.

Con algunas de sus obras siento el temor de quien al ver es visto y descubierto en falta; me siento forzado a reconocer en mí un sentimiento primario que me asusta, algo cruel que hay en mí y en el mundo, algo como bestial y obsceno, pero profundamente hermoso y atractivo. Veo rotas las reglas de la pintura y de la escultura y cómo con estos pedazos hace un lenguaje más vivo y directo. Asesina la tradición y la revive con el amor profundo y verdadero que le tiene; amor desenfrenado de amante, de poseído que quiere renunciar a ella y no puede. La vitaliza dándole muerte. Repite este acto de destrucción todos los días; cada obra suya es un golpe mortal en un espejo; los pedazos multiplican las imágenes de la vida.

El enigma que me propone la obra de Picasso es el mismo que la Esfinge propuso a Edipo. Y yo respondo también: *el hombre*.

Juan SORIANO

*

1. Cezanne, genio auténtico, es el verdadero precursor de la función moderna de la pintura; él recogió la herencia de Ingres y la transmitió a Picasso, a través del impulso de Matisse. Nace así, el *cubismo*, piedra angular en el arte contemporáneo.

2. El ya clásico cuadro de Picasso *Les demoiselles d'Avignon* marca, quizás, el momento en que cristaliza la idea del pintor español de ir hacia una pintura antitética al arte imitativo. Invención contra imitación. Toma vida el *cubismo sintético*. Su segunda etapa, el *cubismo analítico*, utiliza elementos naturales transfigurados en formas puras. Picasso, Braque y otros iluminados, lograron restablecer, así, el equilibrio necesario en la organización del cuadro, hasta conseguir climas poéticos reveladores de auténtico lirismo. Un nuevo estilo, de claras relaciones figurativas, entre forma y valor tonal, restituía el arte plástico a su secular y tradicional sentido.

3. El cubismo analítico —como su nombre lo indica— estudia las formas como elementos básicos, las purga y las utiliza como partes de un todo orgánico, función capital que abrió los caminos a la expresión plástica de toda una época. El cubismo analítico facilitó los medios de especular, por cuenta propia, con las formas como formas, y de considerarlas como factores vivos de la estructura plástica. El otro paso lo fue el *cubismo curvilíneo*; su ejemplo: *Los tres músicos*.

4. Los grandes pintores del cubismo, Braque, Diego, Gris, Picasso a la cabeza, fueron siempre devotos de la naturaleza; el gran andaluz confesaba: "No existe arte abstracto; en algo hay que basarse, aunque se elimine, más tarde, todo vestigio de realidad."

5. La disociación y la re-asociación rigurosa de las formas, como mera especulación, hubiera hecho del *cubismo* materia inerte si el esfuerzo inicial no hubiera tenido tan honda raigambre; arte vivo en constante evolución, que habría de influenciar y constituirse en base de todo el arte de nuestros días. Después: *dada*.

6. Oud, el gran constructor holandés, uno de los precursores de la arquitectura contemporánea, decía en 1924: "Movido por la fuerza íntima de su intelectualismo, el cubismo se libera, cada vez más, de los aspectos accidentales de la naturaleza, abandonando lo accesorio, y buscando formas severas, así como relaciones coloreadas y sus valores tonales, creando, de esta manera, auténticas obras plásticas."

Carlos MÉRIDA

*

¿Qué significa la obra de Picasso en relación a mi propia obra? Al principio, mientras estudiaba artes plásticas en la Academia

de San Carlos, no lo conocía; los maestros jamás me hablaron de él, así que no significaba absolutamente nada. Mi primer contacto con él fue un libro que leí alrededor de los 19 años, y entonces, cargado de los prejuicios de mi educación, no niego que me inquietó, pero lo clasifiqué como un loco que hacía cosas raras. Después, poco a poco, a medida que mi cultura plástica crecía, mis puntos de vista respecto a su obra fueron evolucionando de tal manera que, a la pregunta inicial, ahora contesto que para mí ha significado una "escalera". Aceptando el arte pictórico del Renacimiento hasta el siglo XIX a través de las primeras obras de Picasso y siguiendo su propia evolución, lenta, pero seguramente, se comprende toda la evolución estética que ha sufrido el arte en lo que va de este siglo.

En la actualidad, Picasso es un clásico que abre y cierra su propio camino. Su exceso de personalidad lo hace hermético en cuanto a influencia directa sobre otros artistas. Algunos cayeron en la admiración, y el reflejo de la influencia en sus propias obras sólo hizo resaltar más la gran calidad del maestro — legiones de imitadores que jamás lograron hacer nada personal. Sin embargo, en el otro sentido, no en su expresión plástica cerrada en sí misma, sino en su expresión humana, Picasso nos da el gran ejemplo de un hombre que jamás se conformó con algo encontrado, que nunca usó la fórmula, que siempre abandonó lo hecho, que acabó con el mito de que el estilo es una repetición al infinito, que enseñó que el oficio es una cosa muy diferente a la artesanía. En todo esto sí ha sido para mí un ejemplo y una influencia en mi propia obra.

Manuel FELGUÉREZ

*

En este siglo de importantes revoluciones, Picasso realizó una de las más necesarias: acabó con la explotación del arte por el arte. Y en este acto liberador no sólo nos dio una nueva forma de expresión, nos dio, además, un espejo donde el hombre puede proyectar su auténtica estatura, la fiel imagen de su aventura interior.

La misión de Picasso es hacernos crecer. Profundamente inventivo, rompió las convenciones que nos oprimían, y frente al dilema de qué es más importante, ver o intuir, se decidió por esto último, al crear un mundo tan sugestivo y revelador que, como el amor o la tragedia, permaneciera por siempre ligado al destino del hombre.

Yo veo la pintura como una lección de amor, no como un instrumento. Quienes quieren empuñarla, acomodándola en la vitrina de los discursos, junto a la retórica más conformista, no amarán nunca a Picasso, no serán capaces de entender su generoso mensaje: Un hombre fiel a sí mismo es un hombre liberado.

Con Picasso, el pintor es *más pintor*, sencillamente porque se pinta a sí mismo, se descubre a sí mismo. Y ¿existe algo más hermoso que descubrir a un hombre?

Vicente ROJO

*

Picasso tiene la enorme calidad de la inquietud — su búsqueda permanente, su inconformidad en el sentido pictórico nos ha permitido a todos los pintores post-picassianos la facilidad de empezar en cualquier peldaño dejado por él. Arma de doble filo. A veces no partimos de la búsqueda lógica y real, sino de un punto de partida que no nos pertenece pues ha sido vivido, sentido y hecho por otro. Picasso, pionero de los movimientos actuales, nos ha mostrado la inquietud realizada. Es un genio indiscutible, cualquier raya suya lo demuestra. Y como ser humano, tenemos obras suyas tan irrefutables como el *Guernica*, síntesis y visión trágica de los horrores de la guerra. Todo lo dicho sobra, no soy escritor.

MAKA



Picasso en París (1904)



François Gilot, Picasso y Fin Vilato, su sobrino, en Golfe Juan (1948)

Como muchas personas saben, Picasso es un pintor (de cuadros). Pintó muchos cuadros de distintos colores y tamaños. Ahora es muy célebre en el mundo entero y sigue pintando cuadros.

Naturalmente, Picasso no fue siempre tan famoso como hoy, ni la pintura fue siempre su manera de comunicar sus distintas visiones. Hace muchos años, precisamente en 1909, conocí a Picasso en la India, El Punjab. Yo me encontraba en aquel país mandada por el gobierno británico con el ejército, The Royal Bengal Lancers. Fui con ellos para hacer compañía a los caballos, a los que no les gustó el cambio de clima y necesitaban una persona de carácter pacífico y dócil para acompañarlos en el largo viaje.

El gobierno me escogió para esta tarea pero no me regalaron uniforme; lo tuve que comprar.

Ahora bien. Hice amistad con el maestro yogi Sri Horogroshna, cerca del río Ganges donde me bañaba cada quince días con los caballos. A Picasso también le gustó el lugar, pero no se bañó allí a causa de la poca limpieza de aquellas aguas. Picasso estaba escribiendo los últimos capítulos de su obra, una novela más tarde muy conocida: *Ben Hur*. Fue a la India para enriquecer el color local de *Ben Hur*, mucho más tarde se dio cuenta de que se equivocó de país, pero había bastante color y se decidió a ilustrar *Ben Hur*. En los primeros capítulos había carreras de elefantes que más tarde cambió por caballos. No sabía dibujar entonces, y era difícil averiguar si los elefantes corrían hacia adelante o hacia atrás.

Por causa de mi modesto trabajo con los caballos de los Bengal Lancers no me recibieron en la buena sociedad, pero Picasso entraba adonde quería, hasta el club más elegante. Era entonces campeón del juego nombrado croquet y jugó muchos partidos memorables con el escritor (igualmente muy conocido más tarde) Rudyard Kipling.

Kipling y Picasso hicieron una buena amistad entonces, hasta que en una riña fatal ambos pelearon por la tierna amistad de la escritora George Sand (también muy famosa más tarde), que estaba ayudando a Chopin con su ópera jamás terminada, *La bestia con cinco dedos*. Esta ópera en sesenta y dos movimientos de vals húngaro, la cantaba Picasso en la ventana de George Sand cada sábado en la noche. Desgraciadamente la obra maestra de Chopin, *La bestia con cinco dedos*, se perdió para siempre cuando Kipling se comió el manuscrito, hoja por hoja, a causa de sus celos incontrolables, al encontrar a Picasso y George Sand abrazados en la entrada principal del Taj Majal.

La época hindú de Picasso es poco conocida por el público general, porque consistía en puros elefantes para su novela *Ben Hur*, que escribió con otro nombre.

No mencionamos aquí a Chopin porque ya estaba enfermo y pasó su tiempo inventando el primer fonógrafo, para ahorrarse trabajo a causa de su estado de debilidad general. Edison copió el aparato primitivo de Chopin, que estaba hecho con el tronco de un elefante y una caja vacía de sardinas destinada al ejército británico. Edison, claro está, nunca dio crédito a Chopin por sus geniales invenciones.

El primer triunfo pictórico de Picasso fue cuando la reina Victoria cazó tigres en la cercana selva en donde abundaban los tigres domésticos, fácilmente al alcance de la mediocre puntería real. Estos tigres excesivamente gordos, criados con patas cortas como los perros "Bassets", caminaron lentamente delante del elefante de la reina, que disparó grandes cantidades de cartuchos sin lastimar a ninguno de los felinos domésticos.

Picasso, entonces, lucía un saco rayado que se ponía siempre cuando iba a escribir debajo de un árbol de mango en aquella selva. La reina lanzó un grito al ver al (más tarde) célebre pintor "Hi Tallo ho, Tiger" y disparó varias veces su fusil en la pierna izquierda del desgraciado Picasso. Su Majestad, al darse cuenta de que Picasso no era un tigre, invitó al (entonces) escritor a tomar el té y a recibir sus reales perdones. Como la reina estaba convencida de que Picasso estaba pintando paisajes, no lo dejó en paz hasta que él aceptó hacerle un retrato. Muchas veces Picasso aseguró que no sabía pintar gente, sino sólo elefantes; pero la reina no quedó convencida hasta que Picasso la pintó cazando tigres. El cuadro salió bastante bueno, a pesar de que nadie sabía nunca cuál era la reina, cuál su elefante y cuál era el tigre. Pero así le fue gustando la pintura a Picasso y siguió pintando hasta tener mucha fama en todas partes.

Leonora CARRINGTON

ESCRITORES

Por su pincel han pasado todas las artes plásticas. Desde las formas primitivas —las prehistóricas y las de los pueblos aún hoy prehistóricos— hasta las acordes con nuestra época han servido a Pablo Picasso para crear el variado mundo donde el terror y el júbilo recobran el poder que parecía desvirtuarse en la pintura de los últimos tiempos. La mano hábil, dispuesta siempre a cambiar la técnica y los temas, da una lección acerca del arte de no permanecer inmóvil, seguro de haber dicho la última palabra. En Picasso, nombrar los objetos, las personas, los acontecimientos, es sólo preparar la nueva actitud que lo arrastrará a percibirlos de distinta manera. “La pintura —escribió en una ocasión— es un conjunto de destrucciones. Hago un cuadro y lo destruyo. A fin de cuentas no se pierde nada: el rojo que quité de un lugar aparece en cualquier otro.” La pureza de su arte, a veces extrema, no teme enriquecerse con el trato de los temas contemporáneos, particularmente cuando la intención es reproducir la brutalidad que se ha desbordado sobre algunos pueblos. Aquellos que atentaron contra la democracia en España —ahora en sus bodas de oro— reconocerán sus frutos, así pasen siglos, en el toro, el caballo, los aullidos, el niño muerto, la espada destrozada, los cuerpos mutilados, de *Guernica*. Del plácido rostro de sus saltimbanquis y arlequines al alborozado contorno de sus mujeres desnudas y a la distorsión de las figuras en muchas de sus obras —al través de etapas señaladas por el color predominante—, Picasso ha caminado descubriendo monstruos y ángeles, haciendo imperar su fuerza destructora. Vencedor de su oficio, detrás de las formas y las luces contempla la realidad tal y como la vería un hombre que, alejado de teorías y de tesis, empezara a pintar por primera vez.

Ali CHUMACERO

*

“Yo busco, encuentro”— ha dicho Picasso, y donde más patente resulta ese encontrar es en la escultura, en la cual su imaginación, fundamentalmente clásica, reconstruye los viejos mitos con la palabra viva de su tiempo. Sale a la calle, donde encuentra y recoge las cosas más diversas; cosas hechas por el hombre de hoy para un fin práctico determinado pero que, desligadas de ese fin, fuera de uso, recuperan la forma eterna que les dieran las manos del artesano que las creó, su verdadera forma de metáforas plásticas. Y así, un sillín gastado y un guía le descubren a ese toro inconsciente que es la bicicleta: el viejo toro fenicio, mediterráneo y español. Reconstruye el ave fénix con una pala —que es la cola— y una llave de paso: la cresta. Con dos automovilitos de juguete nos hace ver que, por parecerse al hombre que los hizo, pueden ser también la cabeza de un mono. Se divierte en descubrir lo que vive encerrado en los objetos más usuales, y ante la revelación sentimos la misma regocijada sorpresa que cuando vemos a esos niños disfrazados de mayores, con bigote y todo, y nos damos cuenta de que son iguales a su papá o a su abuelito, y no lo habíamos visto antes.

Encuentra en las vasijas las formas suaves de las Afroditas, y con lo primero que tropiezan sus manos construye esa magnífica cabra, esa cabra Amaltea de nuestros días, que es fecundidad y ternura y dolor.

Como sus antepasados, aquellos poetas montaraces, clérigos o seglares, que al revolcarse con las serranas mezclaban el habla culterana con la plebeya, amasando un idioma cándido y fresco que olía a prado y a carne moza, Picasso forja en bronce una nueva lengua con palabras jóvenes que tienen el olor del taller en que han sido hechas y el calor de las manos por las que han pasado.

Diego de MESA

*

Con Picasso se nos vuelve a plantear en su plenitud originaria una de las grandes interrogantes respecto al acto mismo de creación.

¿Qué es Picasso? ¿Es un vidente que descubre en la realidad el color, la línea y la sustancia en que sustenta esta realidad su ser; en que adviene a la forma? ¿O es un inventor de formas con las que crea ser para sumarlo a la realidad misma? Porque su arte es siempre una revelación, y siempre un nacimiento.

Esencia viva de lo que es, sustancia nueva de lo que nace, quizás el arte de Picasso más que ningún otro arte lo sea todo: último y primero, hijo y padre del ser, fruto del sol y nuevo sol de golpe ante el que nace cada día el rostro mismo del mundo.

J. M. GARCÍA ASCOT

Gran bola roja en la nariz, Picasso, *clown* jefe, los ojos pintados mitad rojo mitad negro, la cara hendida de azul, el torso en un *maillot* rosa que le deja libres los enormes brazos desnudos, con pantaloncillo corto para el vello ensortijado de sus pantorrillas, desaparece por el gran cortinón rojo mientras Cocteau, su compadre, todo lentejuelas blancas, el cono de fieltro blanco adornado con borlas blancas, la cara enharinada, impolutas las zapattillas, hace el tonto, los ojos ribeteadísimos de negro.

Max Jacob, vestido de harapos, recoge las boñigas del número anterior.

Apollinaire, de Monsieur Loyal, con su legendario turbante de herido de guerra bajo el sombrero de copa, tan elegante como siempre presenta:

LA GRAN TROUPE DE LA COSTA AZUL

en sus números sensacionales que Ramón Gómez de la Serna, en la cabeza de su elefante, comenta por la tangente según un enorme rollo que se desenrolla como una serpiente boa.

Arriba, los trapezistas dan triples saltos mortales mientras los secundones —tan serios— vestidos como les corresponde de mozos de pista, tienden alfombras y preparan el número cumbre, el acontecimiento del siglo:

LA GRAN VACA PICASSO

la de las ochenta ubres que, hablando catalán, produce diariamente mil litros de leche de primera calidad mientras con sus patas dibuja, en el aire, maravillas con la lumbre de un cigarrillo.

Según los diccionarios —grandes circos de las palabras— en el vestíbulo del templo de Diana de Éfeso o, para ser más exactos, de Artemisa de lo mismo, colgaban los cuernos de una vaca de una belleza tal que se prometió la hegemonía al ciudadano que lograra su sacrificio —*Preller dixit*. Fue la trasmutación más antigua de Picasso, que vino a ser, con el tiempo, la propia Diana de Éfeso, la de las ochenta ubres, fecunda como ninguno.

—¡Fíjense, señoras y señores, en los ojos de vaca de Picasso! ¡Explíquense, sin más, su gusto por los toros! —grita Apollinaire, con un gran falo en las manos.

El signore Stravinski dirige la charanga, allá arriba, sobre la entrada de la pista.

Acaban con todo.

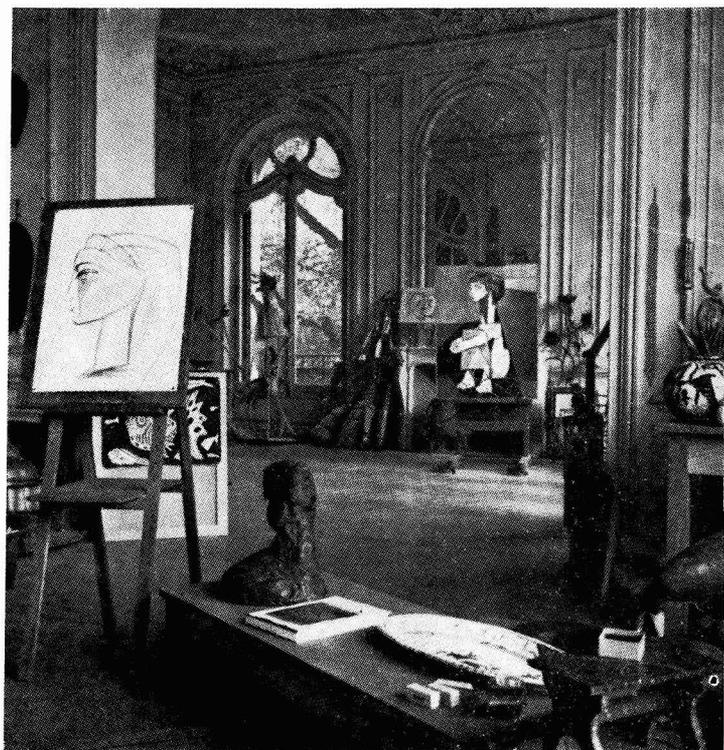
Hagenbeck y Barnum los quieren contratar, en vano.

Madame Stein, renombrada domadora, llora en un rincón, al lado de sus tigres.

Max AUB

*

A bordo de l'île de France, colándome de una “clase” a otra, vi el mismo día, tres veces, el extraordinario corto cinematográfico de Clouzot denominado “El milagro de Picasso”. En la pantalla, blanca de miedo, aparece el primer trazo. Recordé con exactitud las palabras: “La tierra estaba sin forma y vacía



El estudio de Picasso en Cannes (1955)

y yacían tinieblas sobre la haz del abismo . . ." Más tarde sentí que no era eso precisamente.

Ante cada Picasso cada persona siente algo, y después: que *no era eso precisamente*.

Porque Picasso es una especie de *Muerte* que deja en libertad a la materia para que ésta efectúe todos los cambios naturales de su desintegración y su transformación. Cuando pinta una cara y después otra en la que los ojos, inmensos y deformados, no ven ya al mundo sino que denuncian su oscuro trasfondo, es como cuando la muerte apaga y deja fija una mirada que ya no nos mira porque nos rebasa y nos traspasa.

La libertad alarmante de Picasso, esa libertad total que sólo se encuentra en la muerte, única capaz de quebrar todos los trazos, es lo que impide su clasificación y lo que cada vez nos hace sentir que *no era eso precisamente*.

Josefina VICENS

*

Sería trivial no repetir que en Picasso está, acto y potencia, la pintura contemporánea. Igualmente, no reconocer la variedad, la "discontinuidad" de Picasso. Muchas obras contemporáneas son líneas discretas. Inician, cumplen, esbozan, buscan, aunque, es verdad, como en Picasso, encuentran. Vienen a la memoria otros nombres mayores, también mudables transeúntes: Stravinski, Pound . . . ¿Signos de los tiempos? Seguramente. Una época que vive en el corazón de la contingencia tiene que lanzarse, a veces con frenesí, al descubrimiento de nuevos mundos. De ahí que el "mundo" de tantos artistas, poetas, pensadores de este siglo, esté hecho de "mundos" y, a veces, de esbozos de mundos. Nunca como hoy gustaron los hombres de los apuntes, las notas, lo incompleto, la belleza disparada en fragmentos. La carrera de Picasso — ¡carrera, otro término de los tiempos que corren! — es, muy a las claras, un disparadero. Diría Bergamín, un "disparadero español".

A esta misma búsqueda inquieta y fragmentaria se contraponen una constante búsqueda totalizadora. Heidegger (¿no lo encuentra?) anda en busca de Ser; Joyce o Breton quieren, en su conciencia, revelar toda conciencia. También Picasso encuentra, en los remansos de su río disparado — que a todos ha lanzado y lanza —, grandes momentos totalizadores, a veces azules melancólicos, a veces rosa sensible, a veces unidades de lo fragmentado, como el movimiento en secuencias del período cubista o el mundo roto y uno en *Guernica*.

Jean Cassou ha dicho que Picasso, al modo de los científicos, hace "experiencias para ver". Valga la metáfora, si bien no acabo de creer en la palabra experiencia aplicada al arte. Pero ver, sí. Su pintura es visión y encuentro. Ningún pintor ha visto como Picasso. Pocos, como él, han encontrado a fuerza de ver. Y su encuentro es, a la vez — proyección de su propio cuerpo —, piedra y ternura, *Señoritas de Aviñón* y *Retrato de Paul*, gesto de horror y forma de ternura allá en *Guernica*.

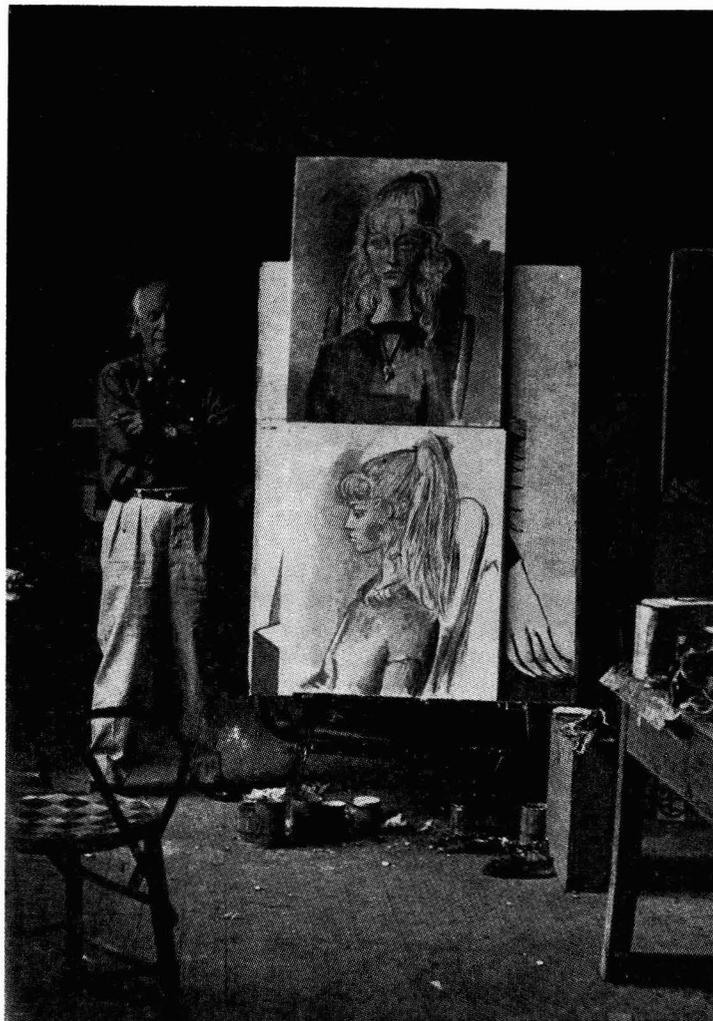
Se detiene la carrera: por un hilo de luz llegan, en línea pura, curva y sensible, las aguas griegas. La piedra se ilumina. En lo hondo, muchas veces, Picasso sonrío. Está de vuelta. ¿Su pincel? Clásico. Ha descubierto todos los mediterráneos.

Ramón XIRAU

*

En las obras de Picasso está encerrada toda la realidad de la materia que se resiste a morir. Picasso ha resucitado al toro y a la palama, a la cabra y a la mujer, soplando dentro de ellos el fuego espiritual que los hace eternos, sacándolos de sí mismo por un costado, como Eva salió de Adán. Su pintura, su escultura, sus cerámicas no son jamás comentario sino aceptación absoluta, total, de la realidad como el ámbito en el que se repite una y otra vez, inevitablemente, el misterio de la creación.

Situado, así, en el centro de la creación deja que sus fuerzas lo gobiernen y es arrastrado hacia uno y otro lado por ellas. Por eso no se puede hablar del mundo de Picasso, sino de Picasso en el mundo. El mundo de todos los días, tierno, feroz, mil veces visto y siempre nuevo y desconocido, terriblemente cotidiano. El mundo de los solitarios en los cafés, del hambre y la miseria, del circo, de la guerra, de la playa, de los niños que son hijos y serán padres, de la mujer, de los animales y también de los sentimientos: el dolor, el amor, los celos y por encima de todo la muerte que es la vida, que lo envuelve todo, lo abarca todo y cumple con la misión de devolverlo a la materia original. Un mundo de individuos, siempre de individuos, que lo son precisamente porque aceptan su individualidad — su diferencia — dentro de lo colectivo. Y dentro de este mundo, ocupando un sitio primerísimo pero considerada también como parte de la



Picasso en su estudio de Vallauris (1953)

realidad, la pintura misma. La pintura como historia y tradición (más tradición que historia, para no darle demasiada importancia al falso nuevo dios moderno), además de como medio simple de expresión. Picasso se ha adueñado de las figuras de Altamira, de las mujeres avispa y los viejos libidinosos de Lucas Cranach, la serenidad de Velázquez, las explosiones de Goya, el lenguaje formal de Ingres y todos los descubrimientos de sus contemporáneos, con la naturalidad que sólo puede tener el que sabe verlos como parte real de la realidad y lo ha hecho de la única manera posible, no traicionándolos, sino aceptándolos, consciente de que es imposible ignorarlos.

Pienso en Picasso como el artista por excelencia, devorado por el impulso hacia la creación, que es siempre demoníaca, y por eso me niego a aceptarlo, además, como el apacible patriarca, el esposo envejecido y amigo generoso cuya imagen nos entregan los reportajes publicitarios. En contra de esta imagen, pongo el testimonio que él mismo nos ha entregado en la serie de dibujos titulada "La comedia humana": el hombre, con su eterna ansia de absoluto, vencido por el tiempo, solo frente a la belleza, herido por su inmutabilidad, que es la de la vida. Escojo al verdadero Picasso, al del toro que muge desgarrado y la paloma herida por los dientes del gato, que sin embargo o, mejor, precisamente por eso son bellos. Al Picasso que se conoce a sí mismo y ve la realidad sin falsos optimismos.

Juan GARCÍA PONCE

*

Hay que terminar con la supuesta "correspondencia" Picasso-Stravinski. A Picasso no le corresponde ningún músico y, menos todavía, ninguna música. La idea baudelairiana de las "correspondencias" no resulta válida cuando se piensa en el misterio Picasso, porque aquello que entendemos como mundo en otros artistas, en él se vuelve *vida*, individualidad insustituible y bien diferenciada que se basta a sí misma y por sí misma.

Lo que sucede entre el pintor y el músico es un paralelismo de aventuras, una fidelidad ejemplar que sólo ellos conocen. Pero en Picasso esa fidelidad llega a la aceptación de lo cotidiano, al reconocimiento de la terrenalidad, a la creación de un orden que nada sabe de evasiones, vuelos nocturnos, miradas sin objeto. Picasso realiza el verdadero ideal romántico: inventa un universo milagroso y, al mismo tiempo, olvida los saludos

militares, las genuflexiones cortesanías, las gasas que cubren los ojos; su mirada recorre la fábula pero sabe posarse en la tierra.

Sé que los tratados prohíben hablar de un hombre a costa de otro; Picasso no necesita del reactivo Stravinski para iluminar su gran aventura creadora. Pero, a veces, un asombro amplifica otro asombro. Picasso contra Stravinski: cero. Picasso en razón de Stravinski: cero. Pero mirar a Picasso como se mira a Stravinski resucita la necesidad de no fabricarnos esperanzas, de obligarnos a reconocernos tal como somos.

Juan Vicente MELO

UN MÚSICO

La música en Picasso se *ve* constantemente. Los instrumentos musicales —guitarras, flautas, violines, mandolinas— viven en su pintura con el mismo derecho y por la misma razón que los seres humanos. Y si Picasso vibra por igual ante las criaturas y los objetos es porque cree en ellos, porque siente que en todos alienta por igual el alma.

Los instrumentos musicales *suenan* en Picasso porque todo en él es verdadero y verdaderos tendrán que ser los sonidos de la siringa que toca embebecido el pastor, el sonido de la mandolina que un músico afina a los pies de una venus tizianesca, los que arranca de un increíble piano vertical, aparecido de repente bajo las manos en equilibrio, el paje enano de *Las Meninas*. Los sátiros abandonan su quehacer erótico por el de la música y hacen danzar a las ninfas, a las cabras, a las piedras...

Que el musicólogo profesional no busque en esos instrumentos la historia de la música, porque aunque nada falta en ellos no están ahí para ser vistos sino oídos, y quienes no los oigan por no saber ver —sentir— la pintura, que no se afanen por reconstruirlos.

Tan viva está en la pintura de Picasso una mujer dormida sobre la arena, como los instrumentos musicales mudos sobre una mesa. Y cuando los cuerpos danzan, vivos están al ritmo que los mueve.

Pero que nadie cuente las líneas en el papel pautado (pentagramas de tres, de cuatro líneas, incluso pentagramas sin líneas). Que nadie cuente las cuerdas de la guitarra, clavijas y cejillas, ni vea la redondez, imposible a veces, sobre la tapa de pino. Las "efes" de la caja acústica del violín y el "ponticello" gozan de especial exactitud —coincidencia gráfica expresiva. Y no ver, tampoco los agujeros inciertos del antiguo "aulos"... Pero



Picasso en su estudio de la calle de Grands Augustins (1938)

dispersos, aparentemente confusos, nada falta a estos instrumentos; todos los elementos musicales están presentes en el cuadro y en el aire que también está ahí, y vibran confiados y seguros.

A partir de *Ma jolie*, comenzó a sonar la *Nature morte* de Picasso: *Guitare sur une table*, *Le violon au café*; es el tiempo en que colabora con los ballets rusos. *Les trois masques* toman en sus manos los instrumentos y se van por el mundo con su guitarra, su flauta recta y partitura. Otros músicos aparecen formales y serios. Pero al vivir al aire libre, en la plena desnudez que ha tentado a Picasso toda la vida, surge con *Baigneuses et joueur de flûte*, y en los años actuales se extrema al colmo de lo bucólico musical en escenas con las que soñó despierto Don Quijote, en esa vida que para sí su escudero quería y que Picasso realiza, dando razón al sueño quijotesco, en un paisaje casi siempre de horizonte puro.

La música en Picasso se *ve* constantemente. Y se *escucha* también; con los ojos, claro está.

Salvador MORENO

DIRECTORES DE ESCENA

Nuestro teatro: invalidez de la palabra; arritmia; forma vacía; color que no se ve; fuerza que se resiste; sentido que se niega; estéril agitación. Escenario en que persiste el caos. Agitación sin creador. Espera de "el milagro". Vida sin poeta y pintura sin pintor. Mundo moderno sin Picasso.

Picasso: energía. Picasso: color de hoy, figura de hoy, movimiento de hoy. Picasso: afirmación, explosión, desintegración, potencia, creación. Picasso: drama, terror, ternura, humor, amor y triunfo de la vida.

Picasso: validez de la palabra.

José Luis IBÁÑEZ

*

Al buscar los trabajos que hizo Picasso como escenógrafo, no esperaba encontrar valores artísticos que sirvieran al arte dramático más allá de su indudable presencia plástica. Y no los encontré.

En realidad ha hecho muy poco. A los 32 años y habiendo abandonado el realismo, prolongó su período clásico en Roma, donde diseñó la escenografía y vestuario para el ballet *Parade*, producción de Diaghilev con música de Satie (1917). El diseño tiene un poco de Braque, algo de Picasso y mucho de Fernand Leger y el Bauhaus, sobretodo en el novedoso vestuario.

No quiero decir con esto que no haya logrado el propósito de hacer una bella escenografía, que seguramente sirvió perfectamente a las necesidades del ballet, las cuales son menos severas y menos complicadas —conceptualmente hablando— que las del teatro. Las escenografías para el ballet se esfuerzan más por ofrecer una amplitud épica que por dominar su sentido. En cambio, en el teatro, aparte de alcanzar el imperativo artístico-plástico en el sentido de la función comunicativa, debe poder expresar simultáneamente la psicología de las figuras dramáticas y su conexión con el lugar de la acción.

Así, la escenografía de Picasso para *Edipo rey*, dirigido por Pierre Blanchard en el teatro de los Campos Elíseos en 1951, prueba una vez más que los medios formales no son capaces de expresar, por sí solos, un contenido, aunque estén lógica y estéticamente fundamentados.

Las posibilidades que ofrece el arte escenográfico al artista son realmente apasionantes. Tomando los signos básicos del drama, se puede multiplicar, situar, alcanzar nuevos mundos, ya independientes de la realidad empírica y someterlos firmemente a las leyes de la estructura dramática. Ofrece una base. Un diagrama de locación. Delimita con precisión un tiempo y un espacio, los cuales se convierten en un verdadero reto para la expresión.

El diseño para *Edipo rey* tiene, aparte de su simplicidad, cualidades que es necesario apuntar, como son: el aceptar, en principio, la bidimensión del teatro de proscenio pintando toda la escenografía en un solo telón, que es, al mismo tiempo, marco escénico y fondo escenográfico, y ofrecer una ilusión de óptica tridimensional, necesaria para conceder profundidad, a base del trazo de un par de líneas.

Se podría añadir que modestamente ha sometido su diseño al poder dramático de los actores y del vestuario, así como al recuerdo tradicional de Sófocles. Aunque —desde mi punto de vista— los espectáculos que se producen teniendo en el aire el delicado aroma de un Shakespeare o un Sófocles, sin ofrecer nada que los actualice, representa el comercio puro.

Juan José GURROLA



La cabra (1950)

ARQUITECTOS

Pablo Picasso es sin disputa la figura más sobresaliente de las artes plásticas de nuestro tiempo. Las épocas futuras habrán de concebir nuestro mundo como lo hacemos nosotros con los ya pasados: en función de sus más grandes figuras y obras. Es muy probable que seamos sentidos y juzgados en el futuro y frecuentemente a partir de Picasso, que no sólo es encarnizado perseguidor de la verdad por todos los caminos, campeón del illogicismo vital, recreador de los mitos eternos y además el más intenso de todos los expresionistas, sino que a la vez su influencia —en tanto creadora del cubismo— trasciende el campo de la pintura y se proyecta sobre el nacimiento de la arquitectura contemporánea.

La ciencia, desde el siglo XIX, descubre un nuevo concepto del espacio. El espacio polivalente, que trasciende asombrosamente al tridimensional de la tradición euclidiana y renacentista, con la infinitud de sus dimensiones posibles.

La pintura por sus propios caminos descubre la polivalencia dimensional y la expresa por primera vez en el cubismo. La arquitectura moderna asimila en su nacimiento el nuevo concepto del espacio cubista. Gropius y Le Corbusier lo logran en el Bauhaus y la Ville Savoy. La visión arquitectónica se hace la dinámica y simultánea del cubismo. El edificio se puede ver desde abajo o arriba, de frente o por los lados, por dentro y por fuera, tendiendo y a veces alcanzando, por transparencias, la simultaneidad de aspectos del objeto que caracteriza al cubismo.

Se podría quizás intentar establecer un paralelo entre Masaccio, uno de los creadores de la pintura del Renacimiento, y Picasso, como uno de los creadores de la pintura moderna, por la influencia que ambos ejercen sobre la formación de los estilos arquitectónicos que preceden. Masaccio rompe con la sagrada bidimensionalidad gótica e introduce la tridimensionalidad humanística, prefigurando el espacio arquitectónico renacentista en su pintura.

Picasso introduce la angustiada pluridimensionalidad espacial en la pintura y persigue la verdad más allá de los estrechos límites de la razón lógica. Su influencia se proyecta sobre la creación del nuevo lenguaje espacial arquitectónico; pero de la estrechez de límites del racionalismo académico, la arquitectura contemporánea aún no acaba de librarse.

Raúl HENRÍQUEZ

*

El mundo moderno se instaura por primera vez en la historia con pretensiones de universalidad. En realidad esta premisa no llega a ser más que el crisol —quizás muy mal crisol de opuestos pensamientos— de una falta de unidad cultural y de una múltiple dirección de caminos.

Nuestra época “se dirige hacia el todo pero llega a la nada” (Sieburg). En ese mundo actual Picasso es el arquetipo, el hombre símbolo, para los defectos y para las cualidades encarna lo más elevado y lo más bajo, lo superficial y lo profundo.

En Picasso se da por igual la forma crítica, y super-racional sin eliminar el irracionalismo más absoluto. En él aparece el romanticismo de la forma humana de fin de siglo y la desmembración sistemática del hombre. El arte de Picasso se desarrolla en las esferas del arte purista, desarraigado de cualquier otra esfera humana y cultural, y al mismo tiempo comprende el arte aplicado, utilitario, en sus más intrascendentes expresiones.

Las formas picassianas nos hablan el lenguaje prehumano y extrahumano, emergido de los fondos de la prehistoria, junto con el refinamiento super-elaborado de una civilización técnica en su cúspide. La “hiperconciencia”, frente al inconsciente, en sus límites imprecisos con la neurosis y la esquizofrenia.

Picasso es el artista de la inestabilidad, del cambio de dirección violenta, de lo nuevo e imprevisto, de la contradicción y del camino con una meta fija, pero que cambia de dirección constantemente.

Ricardo ROBINA

Toda cultura tiene la urgencia de manifestarse en formas sensibles. Esta voluntad de forma, intuitiva por el artista, es expresada estéticamente en medios específicos y matizada por su personalidad.

La voluntad de forma de la cultura actual ha sido intuitiva y expresada estéticamente por Picasso de manera harto convincente. Su actitud misma de inquietud y rebeldía constantes es ya, en sí, una manera de expresar el carácter cambiante e inestable de la cultura actual. Si se analizan las distintas fases o períodos de su actividad creadora, se advierte la urgencia interminable, permanente, de encontrar nuevos modos de visión e interpretación de la realidad.

Su primer período —azul—, caracterizado por el monocromatismo delimitado con gruesas líneas, está imbuido del sentimiento de lo deprimente, lo sórdido y lo triste. La certeza de su intuición de los caracteres culturales es evidente ahora, a dos guerras de distancia.

En su segundo período —rosa— su mensaje ha cambiado. Desaparece lo deprimente para dejar lugar a un cierto sensualismo, una cierta alegría, sin que lo abandone el sentido de lo monstruoso de cuño español. Hay una mayor plasticidad en el modelado de la forma, en la que el color tiene ya un importante papel.

En 1907 expone el cuadro *Les demoiselles d'Avignon*, en que a manera de manifiesto pictórico lanza el mensaje de la visión nueva: introducción de la cuarta dimensión en la representación plástica; arte como producto de la mente creadora sin sujeción al aspecto aparente de las cosas. No puede expresarse de modo más genuino la raíz intelectualista y el fetichismo cientificista de la cultura moderna. Por otra parte, la disociación del objeto en sus formas y colores constitutivos y la búsqueda de simultaneidades —que habría de ser de tanta importancia en la liberación arquitectónica de las maneras historicistas— traduce, en el lenguaje de la plástica y al través de la personalidad del gran artista, la disociación de los campos de la cultura sin una voluntad organizadora que les dé unidad.

Al iniciarse el primer cuarto de siglo entra el espíritu inquieto de Picasso en otra etapa experimental, casi negación de la anterior. Se adentra por el mundo de la representación realista. Es el deseo del hombre occidental, en la postguerra del 14, de creer que la humanidad ha entrado al fin en el cauce del orden y el equilibrio. Cuando este optimista anhelo se quiebra en la guerra civil española, dejando ver el trasfondo de crueldad e insensatez permanentes en el hombre, Picasso lo expresa en su terrible cuadro *Guernica*. Pero ya antes de que esta realidad fuera evidente, su intuición de artista la había revelado en su "Período de monstruos", hacia 1925, en que aparece obsesionado con lo diabólico, lo feo, lo grotesco y lo deforme.

Es Picasso el artista auténtico que con certidumbre intuye y con genialidad expresa la cultura de nuestro tiempo.

El enorme valor de la obra pictórica de Pablo Picasso está íntimamente relacionado con su influencia genérica como artista. No sólo por lo que su estética ha provocado, sino por la misma esencia y raíz de su actividad creadora.

Ante las concepciones ultra románticas, que tanto teórica como prácticamente fundamentan el arte sobre bases ajenas, o aquellas trascendentalistas que lo estabilizan como máxima permanencia, se presenta Picasso como un peculiar y violento revolucionario que intenta y logra volver el arte a sus cauces normales: despojándolo de sus ostentosos ropajes temáticos o moralistas, imponiendo su lenguaje auténtico, aceptando la nobleza de sus limitaciones.

Al hacerlo, recobra el artista su riqueza arcana de actividad libre y dinámica, de inquieto y dramático juego vital.

Su obra es variada y compleja: ensayo permanente, estímulo constante, trabajo intenso y fecundo.

Ha escandalizado a muchos, que lo acusan de falta de seriedad porque seriedad se confunde con hieratismo — olvidando que el arte es actividad, superabundancia y derroche, pasión profunda y al mismo tiempo resultado circunstancial y en gran medida arbitrario.

Crea mucho más por lo que le sobra, que por lo que estrictamente posee. Por eso su creación es libre, vasta y en muchos aspectos gratuita. Se apasiona por ambición de comprender y de decir lo que comprende. Ensayo continuamente, ávido e insatisfecho, y por ello logra penetrar hasta misteriosas y sorprendentes profundidades, palpando las magníficas riquezas ocultas de los hombres y de las cosas, y reconociendo la trágica e ineludible limitación del espíritu para captarlas y del lenguaje para comunicarlas.

El entusiasmo lo lleva a aceptar con dignidad y nobleza esta limitación humana o, si se prefiere, esta pasmosa variedad de facetas que presentan los seres como única posibilidad de decir algo ante la impotencia de expresarlo todo. Y esa parte, limitada y circunstancial, que se manifiesta en cada obra, presiona con violencia a reelaborarla, matizarla continuamente, evolucionando, apareciendo en dimensión histórica como un proceso de circunstancias. (Tal vez más que en ningún otro pintor, es imprescindible el conocimiento de la obra completa de Picasso.)

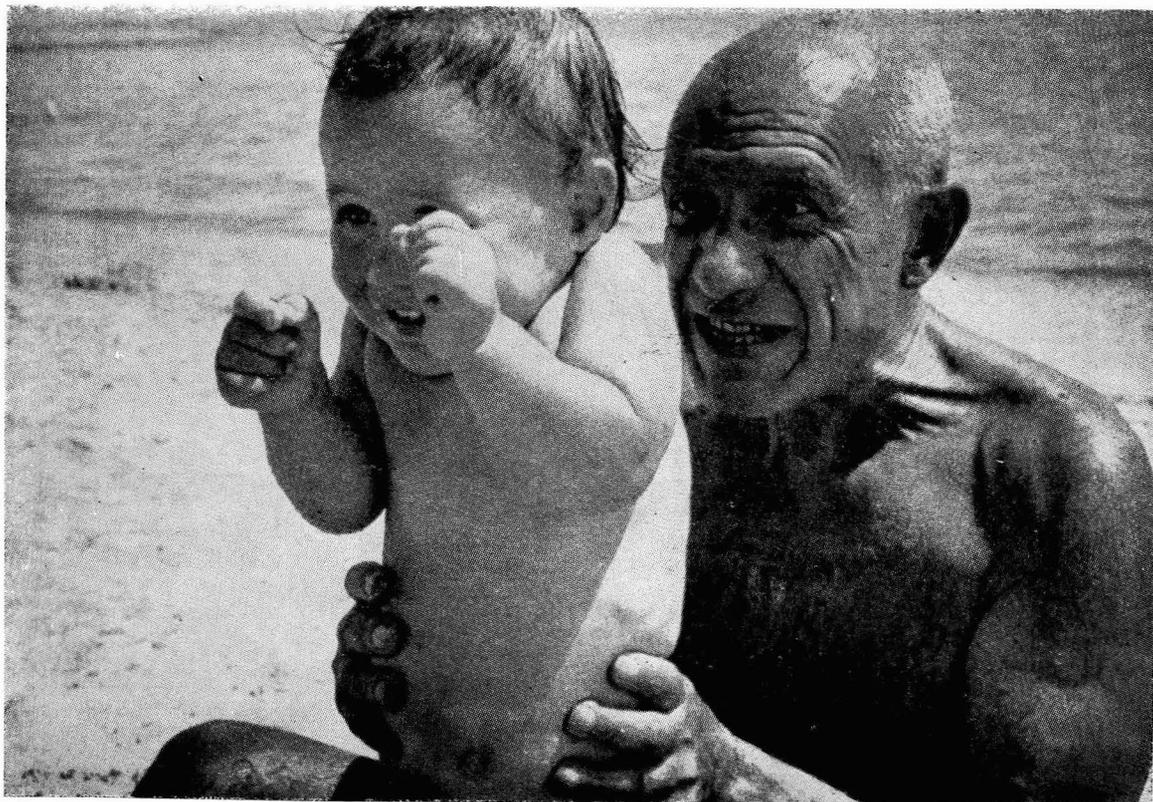
Como consecuencia, se sustenta todo sobre la base de un libre arbitrio, de una personal elección del lenguaje. Como el juego que establece sus propias reglas, aquellas que mejor se adaptan a manifestar el sentido del espectáculo.

Interpreta. Crea y recrea (en los dos sentidos del concepto). Pinta cuarenta y cinco veces *Las Meninas* de Velázquez, como Bach profundizaba a Vivaldi o Shakespeare recreaba a Bandello.

Rechazando prejuicios trascendentes como punto de partida, Pablo Ruiz Picasso trasciende por la autenticidad de sus resultados. Al reconocer la limitación expresiva de la creación, ha rehumanizado el arte y lo ha vuelto a colocar en su lugar.

César NOVOA

Carlos L. MIJARES B.



Picasso y su hijo Claude en la playa de Golfe Juan (1948)

La casa del abuelo

Por Sergio PITOL

Dibujo de Leticia TARRAGO

Para Carlos y Carlota Félix

“Los ojos son el espejo del alma”, apuntaba su libro de lecturas escolares. “No puede uno presumir que conoce a las personas hasta no haber logrado penetrar en el último traspaso de sus ojos”, le había oído decir en cierta ocasión a su padre. “Los ojos son azules o verdes, pardos o negros —exclamó una vez iracunda su abuela—, y yo sé de un niño a quien por su insolencia se le volvieron rojos, rojos como la sangre, y, al llorar, esa sangre brotaba y le escurría por las mejillas, le manchaba la ropa y se derramaba en el suelo, donde formaba un charco pegajoso y repugnante que le prendía los pies sin permitirle la menor posibilidad de movimiento; y la gente, al pasar, se enteraba de que aquel niño, a quien Dios castigara de un modo tan severo, había matado a un perrito, y a ello se debía que la sangre fluyera de sus ojos que ya más bien semejaban cataratas, ¿recuerdas la que vimos desde el tren cuando fuimos a Veracruz?; y unos chiquillos le arrojaban piedras como justo castigo a su delito, en tanto que otros, perversos, mentirosos, falaces e hipócritas como tú, lo consideraban su héroe, prócer de la maldita e irredenta patria de los pecadores, pues su instinto les hacía contemplar con placer, con delectación y júbilo, continuas pretendiendo engañarme”, sin que él lograra desentrañar cuál era la supuesta mentira que había impulsado tan a un niño que tenía los ojos rojos como los vas a tener tú si desorbitadamente la imaginación de la anciana. “Los ojos son espadas, son pedernales, son los instrumentos más insidiosos de que se puede valer un hombre para ultrajar a una mujer”, había comentado su madre hacía algún tiempo, con las manos temblorosas y los párpados enrojecidos.

Al contemplar cómo los ojos del diminuto perro recostado en el asiento de enfrente lo observaban calculada, detenidamente, a la vez que su lengua húmeda y rosada entraba y salía de los belfos con acompasado movimiento, pensaba con azoro que jamás había entendido, y que quizá ya nunca lograría hacerlo, aquellas frases confusas destinadas a calificar unas partes de la cara cuya función le parecía siempre inequívoca: la de ser ojos tan sólo, y no espejos, ni espadas, ni pedernales, ni, mucho menos, partes vulnerables al castigo de Dios o de los hombres; únicamente hendiduras pequeñas, hermosas a veces, que servían para ver otros rostros y otros cuerpos y animales y objetos y paisajes; y aquéllos, los que de haberle hecho ciertas aclaraciones hubieran logrado redimirse ante su violentado candor, habían desaparecido definitivamente; primero la abuela, luego su padre, casi inmediatamente después su madre, y el libro escolar se hallaba perdido —imposible localizar su paradero con tantos cambios y recambios como habían ocurrido— y, por lo mismo, ¿quién habría de explicarle por qué los ojos podían ser tantas cosas tan distintas sin por ello permutar su imagen: meras ranuras en la piel con un círculo dentro que podía ser de un color o de otro y lograr inverosímiles luces y opacidades, brillos y sombras que casi transformaban el tono original, sin razón aparente alguna?, como tampoco le dijeron, y sería mucho más tarde cuando llegara a descubrirlo (en el diario enfrentarse con Lucía), que la boca no es sólo un simple receptáculo donde cabe el alimento y se hospedan la risa, la saliva y las palabras, sino que, sin dejar de ser todo eso, logra convertirse en el arma más afilada que un ser humano pueda emplear para el abajamiento y la aniquilación de otro, no por las palabras que produzca, pues en última instancia ellas vienen a resultar siempre inofensivas. (El hombre es, por lo general, un ser sin oídos. La memoria apenas registra los vocablos, pero en cambio graba los gestos con una exactitud anonadadora, los separa de su cadena emotiva, les veda toda posibilidad de explicación, de atenuación o de reforzamiento, y los deja así, tal cual acacieron, sin interpretación subjetiva alguna que los mate, que los demerite —una sonrisa de desprecio proveniente de la mujer-objeto-venero-del-deseo, quedará siempre incrustada, estática, presente, aunque las palabras que la acompañaron, que en el momento de emitirse fueron tal vez más lacerantes, se hayan depositado, gastado, y para siempre diluido en la zona más devastadora de la conciencia—, y el recuerdo se encargará de irlos puliendo, de cortar sus amarras, delinear sus contornos, para que cuando nos visite la imagen de esa tarde en que el sufrimiento nos cercaba, aflore radiantemente pura esa mueca de hastío, única regalía que el dolor lograba obtener de ella.) Sus

nueve años le habían proporcionado el conocimiento de un mundo compacto e intenso, replegado en sí mismo, concéntrico, sin dotarlo aún de las armas necesarias para poder deducir cualquier dato sobre su maldad o bondad, sin proveerlo de los elementos de comparación que le hicieran saber que ese mundillo en el que había vivido no era el universo, sino una fracción de él, insignificante, banal, despreciable quizá frente al ritmo que el Mundo, con mayúscula, arrastraba.

Los ojos del perro se cerraron para volver a abrirse casi al instante y mostrar una expresión de incontenible fatiga; los ojos se iban enrojeciendo paulatinamente (“por el sueño, por el polvo”, pensaba Ismael) y la lengua seguía entrando sin gracia, sin vida, automáticamente, de aquel hocico, como si tal acto fuera parte del mecanismo de la respiración. Llegó un momento en que le resultó imposible la contemplación de ese diafragma que se movía una, dos, diez, cincuenta ininterrumpidas veces, bajo unos ojillos cada vez más enrojecidos, que nuevamente le hicieron recordar lo que su abuela dijera sobre los ojos sangrantes, y de paso las palabras de su madre sobre los ojos pedernales, y las de su padre sobre los ojos como fuente de conocimiento de los hombres, y la frase de su libro sobre los ojos espejo, y, sin que lo advirtiera casi, el recuerdo no le produjo ya el sentimiento de perplejidad (ese perderse en un laberinto de frases y conceptos que, al parecer, sólo guardaban sentido para las personas mayores) que en esos días se le había hecho habitual, sino más bien el de una remota tristeza al comprender que nada podía ya esperar de los seres amados, convertidos ahora en algo menos que fantasmas, ni de las páginas de un libro que nunca volverían a acariciar sus dedos; y nuevamente surgió el deseo de llorar por todo lo perdido: por su abuela paterna, sus padres, su cuarto, sus libros, sus juguetes, por el reloj de cucú que pendía en la pared frente a su cama, y aun por los habituales amigos de la casa y por el concentrado olor a tabaco y alcohol que los domingos por la mañana inundaba las habitaciones, y consideró como la pérdida más atroz, la separación de Josefina, que apenas horas antes, conmovida hasta el llanto, después de besarlo y estrujarlo en el andén, había sacado del corpiño un abultado envoltorio formado por pañuelos, cintas y papeles que deshizo con morosa parsimonia hasta encontrar, después de exasperante trajineo: cortar nudos, romper papeles y desdoblar trozos de tela, unas monedas y unos billetes. Sentada en una banca del andén —“nadie se imaginaria que es una criada”, pensaba con orgullo Ismael— se aplicaba con aire concentrado y solemne a contar escrupulosamente su dinero, mientras él, acomodado en una de sus maletas, la observaba en silencio, disminuido por tener que abandonarla. (Desde que leyeron la carta le había prometido que se reuniría pronto con él, mas había aprendido a desconfiar de las promesas. ¿Cuántas veces no le habían ofrecido sus padres llevarlo a tal o cual lugar, o comprarle este o aquel juguete para jamás volver a recordar el compromiso? Sabía, a pesar de las múltiples capas de engaño que ambos interponían entre ese saber y la realidad, que la contemplaba por última vez, y fue eso lo que lo obligó a levantarse, caminar hasta donde ella estaba y abrazarla con un impulso que brotó desde la fibra más emotiva de su ser.) Después de contar repetidamente los billetes, separó algunos para volver a contarlos con lentitud desesperante, y, al parecer, sin reparar en que abrazada a su cintura permanecía implorante la criatura, colocó sobre la banca las monedas y emprendió la operación inversa, la de doblar papeles y apretar nudos con la misma minuciosa e irritante cicatería con que desde la noche anterior venía procediendo, cual si en esos menesteres anhelara consumir el tiempo que aún faltaba para que los pasajeros abordaran el tren y no tener que pronunciar palabras que en nada auxiliarían a ese niño cuya mirada oscurecía el temor, que se asía con desesperación a su cintura y a quien el corazón latía tan desesperadamente que lo sentía repercutir en su vientre. Guardó el envoltorio en el regazo, metió una mano en el bolsillo de la chaqueta de pana de Ismael, extrajo la cartera y puso en ella, bien doblados, unos cuantos billetes. Y fue entonces cuando se sorprendió con las manos libres y la imposibilidad de concentrar la atención en otra cosa que no fuera la espera, como si el grifo de las palabras se hubiese roto, y se lanzó desordenada, abruptamente a hablar, a decirle a Ismael las cosas que podría haber dicho al hijo que arteramente le negara la carne. Los brazos en torno a la cintura, la cabeza

apoyada sobre el pecho, las lágrimas que le humedecían el vestido y los sollozos entrecortados que exhalaba aquel cuerpecillo desmedrado, fueron el mejor incentivo, el más activo, para impulsarla a lanzar todas las emociones que se había obligado a guardar para sí con el propósito de no aumentar el desconcierto en ese endeble racimo de nervios y tensiones que desesperadamente se asía a ella; Ismael, a quien había tenido en brazos casi desde el momento en que viniera al mundo; Ismael, que la abandonaba; Ismael Carmona que se reintegraba a los suyos.

—¡Calmate, niño! ¿No decía tu padre que un hombre debe ser siempre valiente? Vamos a ver, ¿por qué habíamos de ponernos a llorar? ¿Crees que a mí no me duele desprenderme de este hombrecito que era mi alegría?; y sin embargo, mira nada más, feliz me estoy al saber que pronto iré a verte y que dentro de unas cuantas horas te sentirás el niño más feliz del mundo; tu familia es de entre todas las de Córdoba la más respetada y tu apellido suena allí más fuerte que ninguno — y ya para entonces sus ojos estaban cuajados de lágrimas y lloraba a la par que Ismael, en tanto que se abrían las puertas del tren y la gente se aglomeraba alrededor de un estrado donde un hombre con chaquetilla blanca recibía los boletos y acarreaaba el equipaje a los vagones. Para cuando llegue a Córdoba tú te habrás ya habituado a los modos del campo y le enseñarás a esta vieja tan tonta que has tenido por nana a montar a caballo, y la llevarás a ver tus campos, tus naranjales, los sembradíos de café, las praderas que conocí hace tantísimos años que apenas las recuerdo, y ya nunca, nunca, óyelo bien, permitiremos que nos vuelvan a separar. (Más que la separación en ese momento le lastimaba la mentira. Josefina prometía atolondradamente algo que sabía no iba a cumplir. La idea de que el dolor y las lágrimas se empleasen como un recurso para encubrir el engaño y otorgarle la apariencia de convincente a una promesa le llegó a resultar intolerable. Con un brusco tirón se desprendió de ella, corrió hacia la portezuela del vagón y allí, junto a la escalerilla, permaneció observándola, con el cuerpo tan rígido que los cortos pantalones y la chaqueta de pana, al ser sacudidos por el viento, producían la impresión de que flotaban alrededor de una estatuilla de acero. Los brazos y la boca eran los únicos órganos con vida: los brazos registraban un movimiento desesperado y convulso hacia atrás y hacia adelante, cual si tuvieran una existencia independiente y autónoma del resto del cuerpo, como dos aspas metálicas que se balancearan enloquecidamente, en tanto que a sus labios, a los que por fuerza quería hacer pronunciar aquellas palabras que le quemaban la sangre y que tan mal compaginaban con la inocencia de su figura: “Cállate, maldita; cállate, cabrona; calla boca del demonio; cállate, mula; trágate tus palabras y déjame ir tranquilo”, acudía tan sólo un borbotón de sollozos ahogados, de gemidos animales, de lamentos hondos ni siquiera expresados en un grito salvaje que los redimiera, que los expulsara — como fue aquel alarido desatado, incontinente, rasgado, que tanto la había espantado, y que fue su primera reacción cuando hacía unos días había leído la carta de Rita—, sino un ríspido y despacible gorgoteo de sonidos obtusos, inermes, invertebrados, que lo ceñían aún más a su dolor y a su impotencia.) Ante los ojos asombrados de los pasajeros que a su lado corrían conducidos de un lado a otro su premura, que observaban de paso, como al desliz, los brazos dementemente agitados, la boca abierta y quejumbrosa, la tensión en los músculos del cuello, ella proseguía, mientras ponía dos maletas en las manos de uno de los empleados de chaqueta blanca e indicaba por señas a los cargadores que subieran al tren un enorme baúl, su infatigable perorata:

—Nada habrá de faltarte en casa de tu abuelo, pero este dinero no lo tomes sino en el caso de que te encuentres en un verdadero apuro. ¿Me prometes que no habrás de gastarlo en golosinas, que lo tendrás siempre en un lugar seguro, que lo usarás únicamente en momentos de necesidad? — Ella lo veía, miraba sus ojos desesperados, las pupilas dilatadas por el martirio, y sin embargo continuaba repitiendo palabras cuya vacuidad, cuyo despropósito no tenían otro objeto que el de hacerlo caer en la trampa, en el engaño. Por eso cuando las maletas estuvieron a bordo y Josefina se acercó para abrazarlo nuevamente, la tomó de las muñecas, la sacudió con un vigor que sorprendió a ambos y luego la arrojó lejos de sí, con tal impulso que poco faltó para que la anciana rodara por el suelo. Subió a la carrera los tres escalones y entró en el carro salón, con temor de que lo siguiera y volviese a repetirle su cantinela.

Ella no subió, pero el dardo se había introducido en el sitio preciso. El daño estaba hecho, e Ismael, distraído en la contemplación de una mano ricamente ensortijada que acariciaba con mimo la cabeza del perro, no se decidía a renunciar a la ilusión de que su nana fuera fiel a sus palabras y un día se presentara en la casa del abuelo para servirle de sostén en ese mundo po-

blado de estrafalarios personajes a los que tan poco conocía y que tan confusas sensaciones le habían producido: el abuelo, de cuya boca a menudo escapaban las peores palabras aun cuando hubiese señoras o niños enfrente; el tío Octavio siempre distante, alegre y juguetón a momentos, pero inaccesible las más de las veces; y la tía Rita, a la que en sus dos visitas a Córdoba no había logrado conocer, porque desde la primera, en los cuatro o cinco días pasados con su madre en la vieja casa de la familia, había permanecido encerrada en su cuarto, sin siquiera salir a compartir los alimentos. El abuelo le había dicho entonces a su madre de manera imperiosa que no se le ocurriera tocar a su puerta o forzar una entrevista, porque en Rita no habían cicatrizado aún las heridas, y era posible que de verse sobreviniera una escena desagradable; el tío Octavio había replicado con impaciencia que ya era hora de que alguien pusiera coto a los extravíos de su hermana, y nadie más indicado que Amelia para hacerlo; pero su madre no había ido (no sabía si por falta de valor o simplemente de deseo) a tocar en aquella puerta, ni le mandó avisar con alguna de las criadas que deseaba verla, hablar con ella, estrecharle la mano, no obstante que el tío Octavio insistiera alguna vez sobre el particular, y el mismo abuelo, a pesar de que aducía lo inconveniente que tal encuentro podía resultar, no encubría lo suficientemente (ya que hasta el propio Ismael lo notaba) el regocijo que tal experimento le proporcionaría, y aunque por una parte esgrimía su aire más solemne, su seriedad imperturbable, la inalienable respetabilidad que su posición de padre y señor de la comarca le confería para negarse al encuentro, por otra, pretendía presionar algunas fibras internas de su hija para lanzarla a la entrevista, quejándose amargamente, con el periódico en la mano y el menjul siempre preparado en la mesa más próxima a su mecedora, del dolor que le producía ser el padre de dos hijas que no sólo se negaban la palabra sino hasta la presencia. Al emprender el segundo viaje pensó que esa vez sí llegaría a conocerla (la tía Rita se había convertido en una verdadera fijación), pues la estadía en Córdoba iba a ser bastante más prolongada: cerca de tres semanas. Pero no. Durante aquellos días una puerta cerrada, violentamente hostil, mantuvo su calidad de barrera insalvable entre la señorita de la casa y las visitas. La reclusa exigía que le llevaran los alimentos en una canasta cubierta por una servilleta, no en platos colocados sobre una bandeja, no en una viandera, sino en una canasta cubiera por una servilleta como las que se llevan a los días de campo, para mantener la ilusión de recibir los alimentos de otro sitio, o, quizás, la de ser ella quien estaba en otra casa y recibía de la suya, distantiísima, el diario sustento. La necesidad de desentrañar el misterio había llegado a poseerlo de manera obsesiva; en todo momento y en todo lugar creía percibir la presencia de su tía, o mejor dicho el intangible pero potentísimo peso de su ausencia. Presentía en cualquier conversación alusiones veladas cuyo significado le estaba vedado comprender, y la sensación de sigilo y penumbra que de ellas escapaba permanecía flotando durante un buen rato en torno a su conciencia. Le era imposible entender las causas por las cuales la tía Rita se escondía de su madre, y recordó que cuando la familia iba a México ella jamás los visitaba ni salía, como el abuelo o el tío Octavio, al teatro, a cenar o de compras, con sus padres.

Una noche, durante la cena, había visto al abuelo poseído por una racha de terrible mal humor, que le llevó a dar un violento y grosero manotazo en la mesa y a prohibir a Octavio que siguiera hablando de su hermana. Las palabras de entonces le habían resultado incomprensibles, más aún aquellas con que su madre había inmediatamente replicado. Todo en el lenguaje tendía a ocultar las razones por las que la tía Rita permanecía enclaustrada, confiriéndole al hecho una huidiza significación de atropello y pecado. La misma reproducción del diálogo le era difícil, no sólo ahora que lo recordaba como una extraña ráfaga de colores sombríos perdida en el pasado, sino entonces, en la época misma de los acontecimientos, cuando la historia viva, fresca, espectacular, entró a formar parte de su cotidianidad. Sólo se le venía a la memoria que el abuelo había dado un fuerte golpe en la mesa.

—Si vuelvo a oírte decir una palabra más sobre tu hermana, tendrás que ir despidiéndote para siempre de estos techos. Harto estoy de escuchar la cantaleta de reproches y bromas estúpidas con que acostumbran referirse a esa pobre muchacha, al lado de quien, y a era hora de que lo tuvieran bien sabido, ustedes no resultan sino escoria. Y tú, jovencito —había dicho dirigiéndose intempestivamente hacia él—, ve sabiendo desde ahora que si en esta familia hay alguien que valga más de un centavo, ésa es tu tía Rita, y que si han pretendido traerte a mi casa para vejarla con tu presencia no he de consentirlo por más tiempo.

Y hubiera seguido hablando, pero su madre, ante la asombrada mirada de Octavio y el terror abiertamente pintado en el rostro de la sirvienta, se interpuso y le replicó que no tenía por qué mezclar a su hijo en aquella turbia trama de caprichos e histeria; que ya era tiempo de que entendiera que Rita no era más que una enferma, y que *aquello*, lo que las había separado, había sido un mero pretexto para que sus desajustes nerviosos —que igual hubieran podido revelarse por cualquier otra causa— salieran a la luz. Pero el abuelo no estaba como para atender explicaciones, y sin más se levantó de la mesa, haló hacia sí el mantel, con lo cual platos, utensilios, fuentes, copas y cubiertos, fueron a estrellarse aparatosamente en el suelo, se encaminó a la puerta con pasos vigorosos y la cerró con estrépito. Desde ese día su madre no le permitió comer con los mayores.

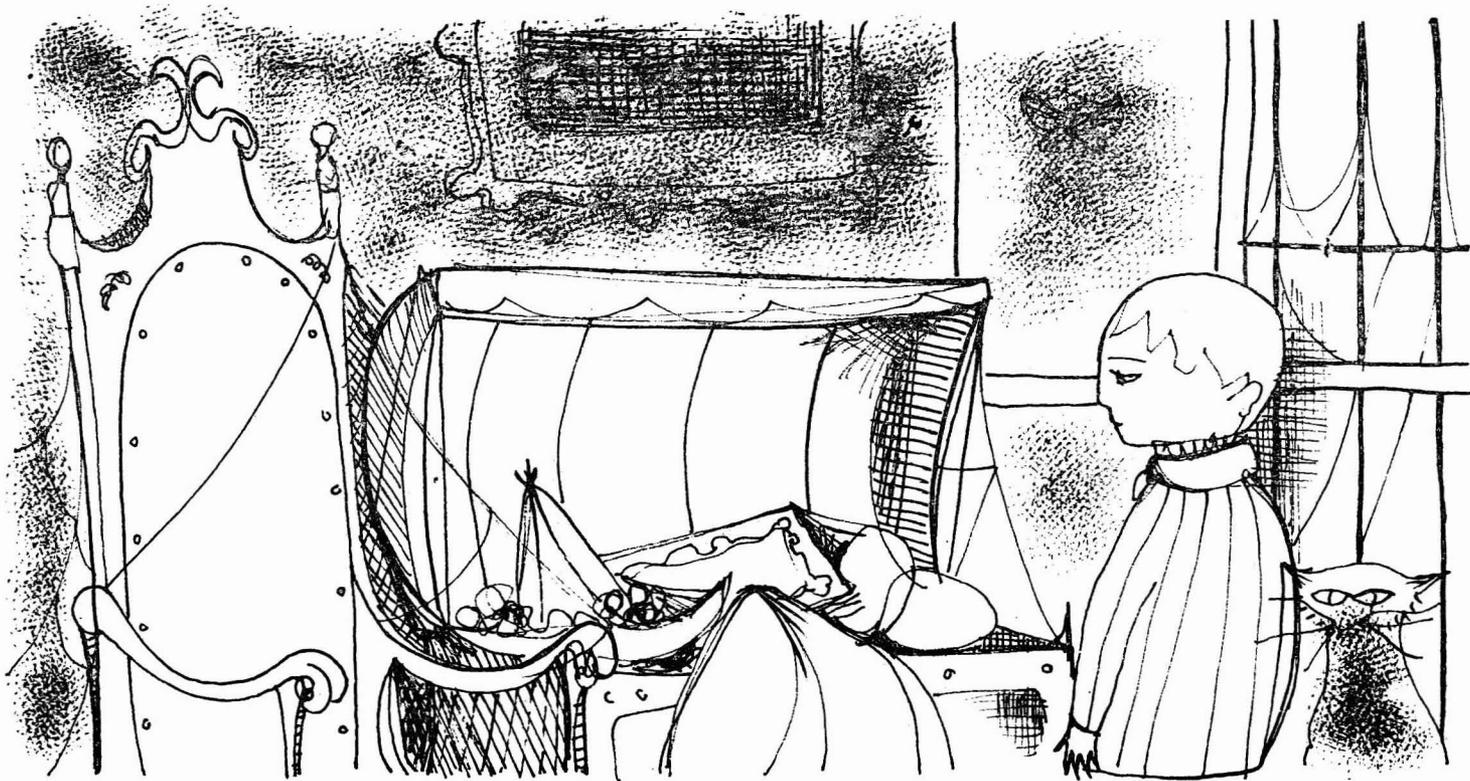
Le había quedado desde esa noche una difusa sensación de culpa, pues no podía escapársele que en el odio que ambas hermanas alimentaban, él quedaba involucrado de una manera incomprensible. Posiblemente a su tía Rita le molestaban los niños, como a Clara, la amiga de sus padres, que apenas llegaba a visitarlos exclamaba:

—Oculten al crío antes de que me desespere y la empresa con él a cachetadas—. Pero él era el primero en reírse de tales despropósitos, pues cada vez que ella podía le llevaba chocolates, y una vez le había regalado un osito de peluche y otra un coche de cuerda y hasta en cierta ocasión lo había llevado a ver la cueva de los peces en el zoológico y a pasear en lancha por el lago.

No, lo que sucedía allí era muy distinto. Algo que presentía torvo y déforme iba enconándose contra él en una habitación oscura, frente a cuya puerta se apostaba todos los días a la una de la tarde y a las siete y media de la noche, horas en que la canasta cubierta por una servilleta era introducida, sin lograr verla nunca, como si la moradora que allí se ocultaba tuviera el suficiente cuidado de no permanecer jamás frente a la puerta en el momento en que unos nudillos firmes y precisos golpeaban por tres veces la madera. La oscuridad en el interior era casi absoluta. Las cortinas estarían, con seguridad, corridas para ocultar el implacable sol de junio. El único sentido que conservaba su vigencia en aquella diaria inspección era el del olfato, que captaba los concentrados hedores de alcohol, tabaco, suciedad, que expedía aquel cuarto umbroso y mal ventilado cada vez que la canasta entraba o salía.

Un día, hacia el final de esas vacaciones, hizo una de sus frecuentes visitas al desván, donde se entretenía y gozaba con la contemplación de tantos objetos inútiles, caducos; vivos testimonios de la grandeza alcanzada por su casa desde lejanas épocas; muebles vetustos y deteriorados en los que el señorío permanecía invicto a pesar de la polilla, el polvo y los cambios de la moda; viejos arcones que guardaban pomposos y extravagantes vestidos; alguno de ellos posiblemente había sido lucido por su bisabuela el día en que acudió a casa de los Cordero a presentar sus respetos a la emperatriz; había también varias cajas grandes, las que él prefería, llenas de fotografías

familiares, frente a las que pasaba horas enteras haciendo desfilar entre sus dedos las borrosas y amarillentas láminas que instalaban en la inmovilidad y el estatismo unos rostros que férreamente encadenaban el suyo a una estirpe. Le placía encontrar rasgos suyos, o que imaginaba como suyos, en esos ojos duros, en el gesto soberbio, altivo e implacable que distinguía a los fotografiados. Le producía un placer casi físico el saber que por sus venas corría la misma sangre que había latido en las de esos hombres y mujeres que un día, por azar o manifestación expresa de su voluntad, se colocaron frente a la cámara fotográfica, lo que le permitía a él muchos años después manejarlos como si fueran naipes. En una de las cajas encontró un paquete atado con una desteñida cinta verde; cuando deshizo el nudo, no pudo dejar de sentir una fuerte alegría al reconocer a su madre en aquella multitud de estampas, muy joven, con el mismo rostro de ahora, aunque quizás menos anguloso, con más carne en las mejillas, y una frescura que no le conocía. Allí, en ese mundo de posturas galanas e incontenible vanidad, su madre aparecía en todas las actitudes posibles: en traje de baile, en representaciones teatrales, en días de campo, al lado de sus abuelos, haciendo regalos a las mujeres e hijos de los peones, teniendo entre sus brazos al tío Octavio —un bebé entonces—, montada a caballo, en la plataforma de un camión de redilas, en el techo de un automóvil, en un baile con corona de reina y capa de armiño; y le pareció extraño que entre ese cúmulo de fotos no hubiera una sola de su tía Rita, de quien a no dudarlo, se habían impreso tantas placas como de su madre, como si alguien, seguramente ella misma, las hubiera destruido, o más bien resguardado en la intimidad de aquel oscuro cuarto del que se negaba a salir, para que su sobrino, que según las singulares palabras del abuelo había sido traído con el único objeto de vejarla, nunca pudiera, ni siquiera en imagen, conocerla. De pronto sus ojos se fijaron, o, mejor dicho, tropezaron sus dedos con una fotografía peculiar, no por lo que plásticamente ostentara, que era bien pobre: la fachada de un edificio de escasa belleza, con un rótulo grande: "Hotel Marsol", a un lado unas palmeras, y al otro, a poca distancia, el mar; pero no era eso lo que había llamado su atención, que en sí no tenía nada de notable, sobre todo si se le comparaba con la estampa de otros paisajes infinitamente más bellos que había en aquellas cajas, sino el grosor, y cuando miró con atención encontró que había otra fotografía debajo, pegada, muy hábilmente, con una tira de esparadrapo. La intuición señala muchas veces, sin que entendamos el porqué, la presencia de lo vedado; así en ese momento *supo*, sin que aparentemente nada se lo indicara, que debía tomar precauciones. Lanzó un inútil vistazo a su alrededor, aunque de sobra sabía que al desván nadie subía, y que de alguien hacerlo oíría el ruido de los pasos en la crujiente escalera; y luego, con una mezcla de emoción y esmero, despegó el papel para encontrarse con otra imagen captada (eso era indudable) por la misma cámara que se detuviera en aquel hotel anodino que Ismael supuso, en el colmo de la ingenuidad, que había sido llevado al cartón por un sentimiento de piedad hacia su chatura y carencia de



belleza; mas lo cierto era que la piedad de ninguna manera había participado en la intención de detenerse en aquellas blancas paredes junto a las palmeras y al mar, sino la desesperada urgencia de fijar el recuerdo y hacerlo tangible cuando un viaje no fuera ya sino una mera anécdota perdida en el pasado. La necesidad de hincar en un trozo de papel el marco de una ventana (por donde el sol a mitad de la mañana empapó la quietud de dos cuerpos tiernamente enlazados), gracias a la cual los ojos, al abrirse, podían contemplar cómo una dulce resolana se recreaba en el cuerpo vecino, le bruñía el cabello y hacía parecer como más profundas bajo las pestañas las cuencas que una noche de violentas caricias tiñera de azul, y, como si aquello no fuera suficiente, permitía lanzar los ojos, los ciegos, los estúpidos ojos, por su hueco, a toparse con la lujuria del mar, con ese gran acto amoroso que constituye la línea del horizonte, donde dos elementos se confunden en una cópula purísima, bestial, imperiosa, frente a la cual toda relación humana tiende a resultar disminuida. ("Por eso —pensó una vez, aquella en que frente al mar se arrojó a la esperanza—, los cuerpos en la playa nunca terminan de saciarse, y cuando creen hacerlo, el ejemplo de esa brusca caricia vuelve a lanzarlos a un encuentro más voraz, más furioso, en el afán estéril de aprehender las huidizas sensaciones que la piel, al estímulo de otra sangre, otros dientes, otra piel, le ofrendaba"; aquella, que transida por un sentimiento de milagro, al contemplar en sus paseos nocturnos las estrellas, la luna, la oscuridad del médano, el blanco cresterío de las olas, la titubeante luz del faro, llegó a considerarlos como augurios indudables de una felicidad que no se atrevía a considerar precedera, conjugada con la del hombre a quien el haber arrebatado la virginidad a una doncella le producía un encontrado galope de sentimientos que oscilaban entre una primaria perplejidad, la furia, la humillación y la más delirante, ardiente y apasionada embriaguez de los sentidos; un hombre que en los momentos de exultación, sumergido en el aroma de perfumes costosos, de ropas delicadas, de un cuerpo macizo y elástico delineado por el tennis, la equitación y los masajes, pensaba divertido: "Si mi madre lo supiera, si llegara a enterarse mi padre de quién es la mujer con la que actualmente fornico . . ." La satisfacción de esos instantes era tan pura, tan honda, que no podía menos que reír, ante la complacida sorpresa de su compañera, que arqueaba el cuerpo, se arrastraba hasta él con movimientos de gata y con sus labios frescos e inexpertos extrangulaba de raíz aquella risa proveniente del hecho de que jamás sus padres, a pesar de los innumerables esfuerzos en tal sentido encaminados, habían logrado conseguir la más mínima atención de don Federico Carmona, quien siempre los trató con la insolencia que un terrateniente puede permitirse frente al propietario de un rancho vecino que no sobrepasa las cincuenta hectáreas.

El niño contempló con sorpresa la fotografía. Aquél era su padre, no cabía duda, y la mujer, a pesar del enorme parecido con su madre, no era ella, pues la del retrato tenía el cabello negro y era indiscutiblemente más hermosa. La comparó con las muchas fotos que había de su madre y el parecido volvió a mostrarse de manera insistente, aunque en tal confrontación las diferencias adquirieron, a su vez, mayor relieve. Eran también aquéllos los rasgos del abuelo. Estaba, indudablemente, contemplando a su tía, y al presentirle le dolió que una mujer tan bella, cuya imagen parecía ser la de una de esas artistas que le gustaba contemplar en la pantalla, lo detestara y se encerrara durante días y días para no dejarse conocer por él ni ver a su madre. En el revés de la foto había un nombre y una fecha: Alvarado, marzo de 1928. Esa tarde al bajar del desván se sintió penetrado por una sensación en extremo desagradable, y durante horas permaneció encerrado en su habitación para evitar encontrarse con alguien, pues allá, muy en el fondo de su inocencia, comenzaba a vislumbrar, sin saberlo, sin comprenderlo, sintiéndolo tan sólo, el oscuro drama que agitaba a los seres alrededor de los cuales se movía.

Ya no habría posibilidad de escapatoria para su tía; por fuerza tendría que conocerla, vivir a su lado, depender de ella, sentirse un poco su hijo, y, tal vez, por haber ya desaparecido aquellos que mutilaron su destino, el rencor, al perderse sus cimientos, eliminara su antigua virulencia y él pudiera encontrar el cobijo necesario hasta que Josefina hiciera su aparición en la casa que ya se veía precisado a considerar como la suya. El mal había surtido su efecto: le era imposible dudar de la anunciada intención de su nana de volver a su lado tan pronto como arreglara los asuntos que decía tener pendientes en México. Por otra parte —pensaba complacido— había oído una vez a su padre decir rencorosamente que así como el criminal se ve impelido a regresar de manera fatal al lugar del crimen, todo cordobés vuelve, tarde o temprano pero inexorablemente, al sitio donde nació. Y Josefina era tan cordobesa como su

madre que, cumpliendo el pronóstico, había elegido su ciudad natal para morir.

La velocidad del tren parecía ir en aumento. La siguiente estación sería la definitiva. La señora y el perro de lengua inquieta y caprichosa había descendido varias poblaciones atrás. Los asientos de enfrente y el de al lado estaban desocupados. Se tendió boca abajo, apoyó los brazos en el pasamanos, y con la cara apretada contra los cristales se puso a mirar el paisaje cada vez más rico en verdes, más lujurioso en su convite de flores. En la diferencia con los llanos de vegetación raquítica y desolada cruzados hacía pocas horas, hallaba un buen presagio. El calor del trópico volvía el cuerpo húmedo, pegajoso, confortable, y él, tendido en el asiento con los zapatos sobre el verde terciopelo y los ojos prendidos en las casuchas de tejamanil donde libremente trepaban las bugambilias, se entregaba, amodorrado, a la caricia que el crepúsculo ofrecía. La placidez de la visión explotó repentinamente en mil fragmentos, al pensar en lo desgraciado que sería su padre si supiera que él, Ismael, iba a vivir en la casa que tan intensamente despreció, con la familia que no fue, al menos desde que podía hilvanar sus recuerdos, sino un motivo siempre candente de conflictos domésticos.

La locomotora emitió un pitido largo y estridente. El *porter* se movía apresuradamente, llevando las maletas de los pasajeros hasta la plataforma de salida.

—Aquí te bajas, güerito —la advertencia resultó innecesaria, pues de sobra lo sabía y ya en ese momento se disponía a hacerlo. Cuando bajó por la escalerilla lo embargó la misma aprensión angustiada que se había presentado en los momentos de abordar el tren. Su fractura afectiva volvió a hacerse patente. No sólo el desamparo y la soledad repitieron sus muecas lívidas, sino también ciertos terrores que durante los dos o tres últimos días lo habían acometido llegaron a visitarlo, e incongruentemente, dentro del movimiento y el bullicio, se acordó del cuerpo inmóvil en el suelo, del revólver y la sangre, de su desmayo ante aquellos objetos (su mismo padre se convertía en determinados momentos en un mero objeto, existente sólo para producir inquietud en su espíritu), y luego apareció el que era, quizás, el peor de sus recuerdos, el de una tarde de hacía dos semanas, cuando se enteró de la noticia de la otra muerte, y —mientras Josefina leía con voz pausada, lenta, temblorosa, que aunaba a las proverbiales dificultades que le ocasionaba la lectura el no saber si sería o no conveniente enterar a Ismael del contenido del pliego, y si debía, ya que imprudentemente había dicho lo esencial, callar o continuar leyendo— él se negaba a creerlo, hasta que al fin la noticia se abrió paso a través de erizados obstáculos que intentaban preservarlo del desastre, entorpeciendo la comunicación, y comenzó a vislumbrar un agua imaginaria, un estrecho río de corrientes rápidas, una mujer flotando hacia la orilla y unos hombres que inútilmente violentaban su cuerpo al tratar de hacerle arrojar toda el agua ingerida, y el rostro desesperado de aquellos hombres se convirtió en el suyo, que se contrajo de una manera tan horrible que acabó de perturbar a la titubeante Josefina, para después prorrumpir en uno de esos alaridos desatados que tanto daño le hacían a ella. Más tarde con voz átona e indiferente había preguntado:

—¿También ella se suicidó?

Y la fiel nana, tomada por sorpresa:

—No se sabe, corazón, más bien creen que haya sido un accidente, un ataque tal vez cuando nadaba. ¡Vaya uno a saber! Ya vez que la carta de tu tía no es nada clara. Lo único que entiendo es que te quedarás conmigo hasta que venga Octavio a hacerse cargo de la casa. (Octavio sin embargo no llegó. Se conformó con enviar a dos hombres para que lo empaquetaran todo y condujeran las cajas a una oficina de transportes, mandando con ellos el importe del pasaje del niño y una considerable suma de dinero como regalo a Josefina, a quien ni siquiera la largueza de su gratificación la llevó a perdonar a los Carmona el que no fueran por Ismael y se conformaran con recibirlo en la estación como si se tratara de un bulto más.)

En el andén, al lado de su enorme baúl y las maletas, buscaba con ansiedad un rostro que le resultara conocido, el de su abuelo, el de su tío, el de alguna de las sirvientas.

Alguien a su lado dijo de pronto:

—Tú eres Ismael, ¿verdad?

Volvió la cara para encontrar un rostro inexpresivo, armónico, plácidamente cerrado a cualquier emoción. La mujer le tendió la mano sin cordialidad, sin el menor asomo de intenciones hospitalarias, más bien con dureza. ("Esto se lo debo también a ellos.") Parecía no darse cuenta de que la mujer daba órdenes a dos cargadores para que condujeran su equipaje al automóvil, y ella misma tomó en sus manos una pesada maleta. Su adustez, su alta estatura, su sobrio vestido negro le

llevaron a preguntar, como si se hubiera olvidado del rostro contemplado en aquella fotografía:

—¿Eres tú mi tía Rita?

—Ni Dios lo quiera. Yo soy Marcela —fue la respuesta. La voz era fría, sin que para emitir las palabras se moviera otra cosa que no fueran los labios en aquel rostro inerte y distante, semejante al de un maniquí. Erguida, autoritaria y solemne, seguía caminando con una arrogancia que únicamente se podría tolerar al dueño del andén, de la estación, del universo entero. Ya en el auto, Ismael aventuró otra tímida pregunta:

—Marcela, ¿eres tía mía?

—No, Ismael.

Observó entonces, y ello le tranquilizó un tanto, que en aquella austera parquedad no había el menor asomo de enojo o fastidio, sino una actitud de saludable lejanía que no solamente guardaba hacia él, sino que también extendía al chofer, al automóvil, a la población entera, y sobre todo a la casa frente a la cual se detuvieron en espera de que abrieran la puerta cochera; casa donde sólo había estado en dos ocasiones y que

ahora tendría que encargarse de guardarlo, velar por su sueño, cauterizar las desgarraduras que la muerte de sus padres (la manera en que acaecieron tales muertes) le había dejado.

La gran casa amarilla de enormes y recargados balcones parecía, frente a él, un reflejo aumentado de la actitud de Marcela: sorda, distante, no francamente hostil pero sí desinteresada; casa en que resaltaba de inmediato la nula intención de convertirse en el cobijo de alguien, ni se prestaba a fomentar ilusiones de calor y amparo. A Ismael le extrañó no haber captado antes esa expresión de rechazo que se desprendía de los muros, pero más aún le turbó el recordar que su madre hubiese vivido tan prendida a ese gigantesco caserón (a la imagen de ese caserón), al que jamás dejaba de aludir en sus conversaciones, y al que amaba tan despiadadamente, porque, claro, no sería sino hasta mucho más tarde, pasados bastantes años, cuando Ismael se enteraría de que hay seres —y él, al enamorarse de Lucía, descubriría ser uno de ellos— que aman con inaudita y desconcertante pasión los objetos, las personas que más les hieren y torturan.

De suicidios

Por Max AUB

“No se culpe a nadie de mi muerte. Me suicido porque de no hacerlo, seguramente, con el tiempo, te olvidaría. Y no quiero.”

*

—A. R. se suicidó porque C. habló mal de él.

*

“No se culpe a nadie de mi muerte.” Mentira, siempre se suicida uno por culpa de alguien. “Nadie” siempre es alguien.

*

—¿Quién es “nadie”? — clamaba el comisario.

*

—¿Hay más crímenes que suicidios?

—No sé.

—En el teatro ¿hay más crímenes que suicidios?

—Antes sí. A medida que la humanidad envejece asesina menos y se suicida más.

—Entonces la humanidad envejeció ya varias veces. El suicidio es paralelo a la decadencia de las civilizaciones.

—Hablamos de relaciones individuales —le explicaron al arzobispo, que se acercaba—. La gente se suicida por las mismas razones que asesina.

—No es cierto —dijo el arzobispo— y sé algo de eso.

*

Suicidarse en seco.

*

Se suicida uno por todo.

*

¿Quién no se ha suicidado?

—Dormir es suicidarse un poco cada noche.

—Usted es soltero.

—¿Cómo lo sabe?

*

Se suicidó porque no le salía lo que debía salirle.

*

Frente a tantos “Crímenes célebres”, empastados y traducidos a todos los idiomas, nadie se ha atrevido a publicar tomos y tomos de “Suicidios célebres”.

*

Se suicida el que pierde, por ganar. Sentido exacto de *ganar por la mano*.

*

Se suicida uno por cualquier cosa.

*

Nadie se suicida por equivocación ni por ignorancia. Morirse es otra cosa.

*

—El suicidio es un punto de partida.

—No tienes ninguna gracia.

—Desde luego que no en el sentido de “tiro de gracia”.

*

—¡A ver si traes buenos frenos!

Y se tiró bajo el coche.

*

Los que dicen:

—Dan ganas de matarse.

—Dan ganas de desaparecer.

—Dan ganas de morir.

No se suicidan nunca.

*

Siempre se suicida uno aculado.

*

Trabaja uno hasta matarse.

*

En todo suicidio hay un asesino que nunca es el suicida. Otro otro.

*

“La ví, no me gustó. Con que ¡hasta más ver! (Si no le entienden, lo siento.)”

*

“Pude dar vida, luego me la puedo quitar. Que los mantenga su abuela.”

*

“No debí haber nacido. ¿O es que los padres son infalibles? ¿O cada coyunda es imagen de Dios? Me nacieron en un tiempo que me asquea. Ustedes lo pasan bien. Yo, sin duda, lo pasaré mejor.”

*

“Y ahora, ¿qué?”

*
"Voy a ver qué pasa."

*
"No tengo ninguna razón para hacerlo, pero tampoco para no hacerlo."

*
"No puedo dormir sin ti."

*
De Balbino López D., comerciante:
"Me mato, señores, porque dos y dos son cuatro."



Max Aub

*
"A ver si adivinan. Si no, tanto da."

*
"Me suicido por gusto de hacerlo."

*
"Me suicido por ver la cara que pondrá Lupe, su mamá y el lechero."

*
"Que Dios me lo tenga en cuenta."

*
Nadie sabrá quién fue.

*
"Me suicido por envidia de Rafael. No lo explico porque no lo comprenderían. Es una raíz vieja, crecida de toda la vida, que me duele de la planta de los pies a las raíces de los pelos. Y si creen que lo hago por chiste: créanlo."

*
No quiero seguir adelante, nunca podré hacer lo que hizo mi abuelo.

*
¿Para qué vivir sin comer espárragos?

*
Ya no sirvo para nada.

*
Llámanlo el sueño eterno. Como padezco horriblemente de insomnio, pruebo.

*
Después de todo nada.

DE GASTRONOMÍA

No hay nada como comer el ojo del enemigo. Revienta entre las muelas como granote de uva, con gustito de mar.

*
Las nalgas son mejores al tacto que al gusto, más duras de mascar que de tentarrujar.

*
Le gustaba tanto que no dejó nada. Le chupó hasta los huesos. De verdad había sido bonita.

*
Juan Fábregas Monleón, fabricante de camisetas, odiaba ferrozmente a Manuel Santacruz Ridaura, fabricante de lo mismo. Fue al Congo, se trajo dos antropófagos a Barcelona. Así desapareció completamente Manuel Santacruz Ridaura.

Juan Fábregas Monleón tuvo hasta el día de su muerte repentina, en una esquina de su despacho, en una vitrina, colgado, completo, el esqueleto de Manuel Santacruz Ridaura; le hacía verdadera compañía.

*
—Le comería los hígados —dijo Vicente.
No pudo: amargaban.

*
Esa hormiga odiaba al león aquél. Tardó diez mil años pero se lo comió todo, poco a poco, sin que él se diera cuenta.

El romanticismo en Neruda

Por Luis OYARZUN

Recién han vuelto a mencionar los periódicos suecos el nombre de Pablo Neruda, a propósito del último Premio Nobel de Literatura. No hay revista europea o americana de poesía que no lo cite entre los grandes poetas del siglo, y no ha mucho, el suplemento literario del *Times* de Londres consagró toda una página a analizar la última edición de sus *Obras completas* —prematuros obras completas— publicada hace dos años por Losada, y empezaba allí el articulista diciendo que Neruda debía ser hoy el único poeta vivo cuyo ámbito geográfico de interés se extiende por el mundo entero, “desde su Chile natal hasta la China”.

A través de sus distintas épocas, y a pesar de sus cambios, la poesía de Neruda ha mantenido su carácter romántico, ese primado de lo emocional que comienza en el ritmo de sus versos, se continúa en la organización del discurso poético y preside el tratamiento de los temas. Ese romanticismo aparece primero —en los libros iniciales— bajo forma simbolista, alrededor del tema de la soledad y del amor —soledad del hombre en el mundo, soledad de los amantes. Va después entrando cada vez más en una especie de delirio, que culmina en *Residencia en la tierra* con la reiterada y multiforme visión del caos de la cultura y de la naturaleza, y por último alcanza un romanticismo político y “humanista” bajo la imagen de un mundo nuevo y feliz.

Hasta ahora, sin duda —como lo señala el articulista anónimo del *Times*—, la máxima altura en la poesía nerudiana se ha dado en el apogeo de su sentimiento de un hombre y una naturaleza desintegrados. Todo fluye ahí a la deriva, en un lento y caudaloso río que arrastra toda clase de materiales en desorden, como se ve, por ejemplo, en el poema *Alberto Rojas Jiménez viene volando*. Objetos naturales y humanos se dan unidos en una misma visión de ruina e incesante destrucción. Esta poesía está poblada de símbolos tomados de la naturaleza —amapolas, arañas, el mar, el viento, abejas, bosques, flores, raíces—, pero todos ellos son usados como alusivos a lo humano. Son humanizados. La naturaleza toda es sentida como un monstruoso animal o como un inmenso corazón angustiado. “El mar reparte el sonido del corazón...” Se le atribuyen emociones y pasiones humanas. Su fuerza y su vertiginoso transcurrir son los mismos del hombre. También lo son su pecado, su infortunio. Tal humanización de la naturaleza y su confusión con objetos culturales, se ve con claridad en poemas como *El fantasma del buque de carga* o *Monzón de mayo*.

El núcleo ligador de los confusos elementos de la naturaleza y del hombre es aquí un impulso erótico central, que lleva al poeta a unir en la misma fascinación, en la misma potencia animal y en idéntica furia destructiva a todos los habitantes de la realidad. Nítidamente se ve la acción bifronte de este impulso en la rara mezcla de amor y odio que anima los poemas eróticos más significativos, como *Tango del viudo* y *Las furias y las penas*. La acción y la pasión humanas carecen de sentido, pero esta última tiene en sí misma su propia justificación, desde que intensifica a la ciega corriente de la vida. La pasión es el compromiso del hombre con la vida.

La cultura carece de sentido y el contacto con ella, para Neruda, se traduce en fatiga y exasperación. Hay en esta poesía una terrible visión del poder destructivo del tiempo, que aniquila al hombre con sus obras y trabajos. La cultura ha secado, ha asesinado a la naturaleza y al alma (*Entrada a la madera* y *Desespedito*). En cambio, se exalta, en el símbolo del apio de los *Tres cantos materiales*, a la naturaleza viva, al dios de la vida, y en el vino se celebra la vida turbulenta del hombre, el desorden pánico desatado en las profundidades. Se abrogan las reconfortadoras convenciones de la sociedad burguesa y se muestra al desnudo a esa muerte que acecha al hombre en todos los instantes, la destrucción inapelable de todas las cosas, la enfermedad, la guerra de la naturaleza y de la historia, el sentido del cosmos.

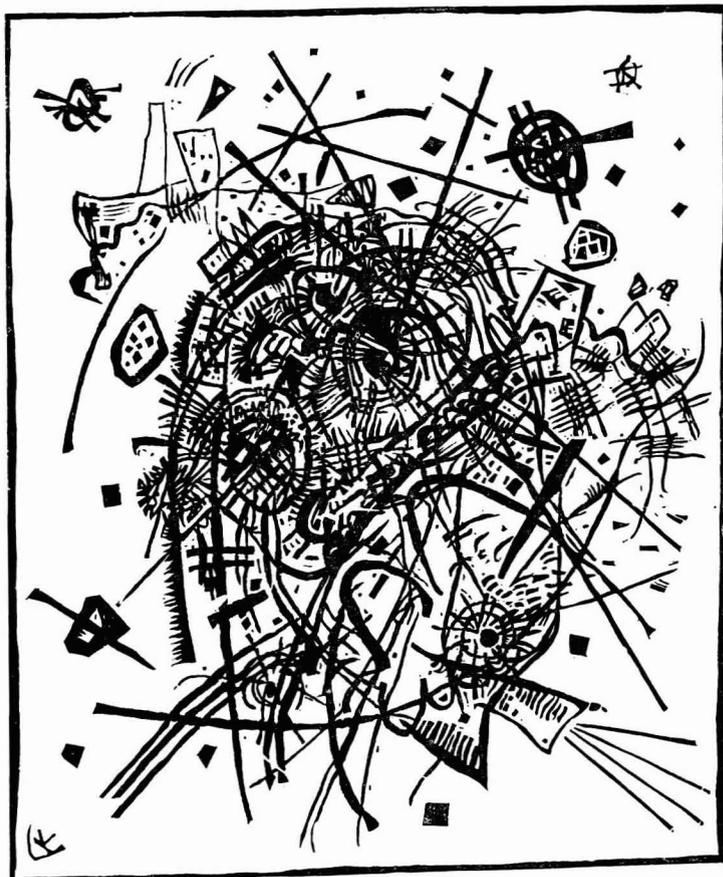
Diríase que esta visión del caos del mundo amenaza al poeta con llevarlo demasiado lejos, a los límites de la locura y de la muerte. De cuando en cuando suspira por un absoluto, solicita

una seguridad en el derrumbe (*Significa sombras*) o un cálido mundo humano. Sólo una iluminación interior o un acto de compromiso radical podrían salvarlo del caos. Con la Revolución Española, se produce este último. A la embriaguez infernal de la vida, sucede la comunión política.

Entonces, esta poesía, que era la condenación cantante y cómplice de una vida muerta y blanda en la paz, se transforma en la apología del combate. Por la exaltación del odio y del espíritu de partido, busca ahora la muerte del odio y el advenimiento del amor. Terrible cosa. “Un día palpitante de sueños humanos, un salvaje corcel ha llegado a mi devoradora noche para que junte mis pasos de lobo a los pasos del hombre.” “Que el que reniega hoy sea escupido.” “Todo ha de ser de hierro, todo ha de andar y herir...” “Preparad las tenazas más duras, y las horcas...” “Éste es el canto del día que nace y de la noche que termina...” “Que no tiemble el brazo que castigue...”

Se expresa en esta nueva fase de la poesía nerudiana la conjunción de un sordo, visceral resentimiento —que animaba ya a la poesía anterior— y el amor animal por el hombre y la vida, dos caras de una misma medalla. A pesar de toda la potencia que aquí explota, y tal vez por eso mismo, nos hallamos en las antípodas del espíritu.

Producida la conversión política —culminación natural de un proceso de dramática experiencia—, el mundo todo se organiza. Desaparece el caos. Se reparten ordenadamente las aguas: amigos y enemigos, buenos y malos, luces y sombras. La naturaleza desintegrada se convierte en ornamental y bucólica en las *Odas elementales*, o bien es un fondo benigno que protege la muerte gloriosa de los camaradas. No hay caos sino para los enemigos. Se simplifica el mundo poético y se pierde mucha de su intensidad. El poeta estaba mejor en el infierno que en el cielo. “Ya toqué con mis manos la camisa del crepúsculo azul y derrotado: ahora toco el alba de la vida naciendo con el sol de Stalingrado.” De la ordenación del antiguo caos, surgen la patria, el partido, la tierra, como símbolo del bien. —¿Hasta cuándo? Sólo el tiempo lo dirá, pues la gran poesía es imprevisible y, como el espíritu, sopla adonde quiere.



Kandinski— “Un hombre y una naturaleza desintegrados”

Carta de París

Por Manuel TUÑÓN DE LARA

Ya está aquí "la rentrée". Si quisiéramos traducir esta expresión tan francesa fracasaríamos al decir "reapertura de cursos", término tan restrictivo como académico. Nada de eso. La "rentrée" es un fenómeno de la vida cultural francesa que coincide paradójicamente con la caída de la hoja. Y digo paradójicamente porque "la rentrée" es nada menos que un renacer, un volver a ser de las actividades del espíritu, precisamente cuando los tonos grisáceos comienzan a apoderarse de París. Y tal vez la mejor descripción de este fenómeno, aplicada —es verdad— a la capital de España, la dio don Antonio Machado, al decir: "el cielo otoñal madrileño, con sus nubes de plata y sus lluvias ligeras . . . cuando nos anunciaba los días del renacer de la vida ciudadana, la vuelta de los escolares a sus estudios, la reapertura de sus centros de solaz y cultura . . ." Esto es una "rentrée."

Claro que lo académico cuenta, si es que académico llamamos por mor de la definición administrativa, a la ocupación de las aulas de primera y segunda enseñanza por millones de chavales de ambos sexos. Desde hace dos años esta movilización infantil se ha adelantado en dos semanas y tiene lugar el 15 de septiembre. La reapertura escolar tiene caracteres de acontecimiento, no sólo para los progenitores —cosa que por de suyo se explica— sino para la prensa, que le dedica páginas enteras cargando los tonos, negros, grises o rosas, según el respectivo color político del diario. Todos, sin embargo, coinciden en la existencia de ciertos problemas: penuria de educadores en primera y segunda enseñanza, insuficiencia de los centros de enseñanza técnica. Nadie pretende ocultar la imposibilidad de hacer milagros con los créditos existentes; el propio ministro de Educación, señor Lucien Paye, acaba de decir que los mil millones de francos (antiguos) de que dispondrá en el nuevo presupuesto de Educación Nacional, serán insuficientes para subvenir, al mismo tiempo, a solucionar los problemas de reapertura de curso, compensar los atrasos y echar nuevas bases. Por el momento se han terminado unas quince mil nuevas clases que podrán acoger a 93,000 alumnos, 70% de ellos de enseñanza primaria.

Pero hemos dicho que la "rentrée" es un fenómeno que totaliza las diferentes manifestaciones culturales. Y la más liviana no es, precisamente, la literaria. En estos días comienza la carrera en pos de los premios literarios (Goncourt, Ranaudot, Femina, Médicis, etc.); los editores se atusan los bigotes (si no tienen éstos, lo hacen moralmente) y dan palmaditas en el hombro de "sus" novelistas, sus "opulains" como dicen aquí, imagen hipomóvil que siempre me ha parecido denigrante para los que tenemos que vivir pluma en ristre.

El caso es que ya se hacen cábalas, pronósticos y, sobre todo, lanzan al mercado del libro las primeras obras consideradas "probables" y "posibles".

Ha roto el fuego Marc Saporta, colega que parece harto inteligente, ya que publica dos novelas, cada una en editora distinta. Las dos tienen un rasgo común; pertenecer a lo que llaman aquí "le nouveau roman", que —otra vez la endiablada historia de traducir— significa la tendencia objetivista —que no objetiva— de la que sienta plaza como campeón, el autor de *Le Voyeur*, Robbe-Grillet. Importa tomar buena nota de esto N.R. (Nouveau Roman) porque en la batalla de los premios va a ser una de las principales líneas divisorias.

Y volvamos a Saporta. Como todos los "objetivistas" se declara netamente anti-balzaciano. ¡Balzac! He aquí la "bestia negra" de todos los innovadores (tengo demasiado respeto a la palabra Revolución para llamarles revolucionarios), el enemigo público número uno. Para Saporta, según le decía hace poco a Hubert Juin, el objeto de sus novelas es "hallar el punto de contacto entre los puntos de referencia del mundo objetual y la psicología del individuo". Y átenme esa mosca por el rabo.

Esta vez, las novelas de Saporta se llaman *La Distribution* y *La Quete*. En la primera, el protagonista —si es que puede así llamársele— ha escrito una obra de teatro, pero el lector no conoce dicha obra sino el reparto, *La Distribution*. El libro es una invitación a que adivinemos la obra a base de notas de trabajo, muy cuidadas psicológicamente, sobre los personajes de dicho reparto. El autor se explica en la conversación ya citada: "En *La Distribution* los personajes están en el mismo plano que los objetos. Se convierten en personajes objetos . . ."

La Quete es también un juego inteligente: un soldado que busca a una joven a la que hirió en una manifestación; el hermano de la chica —que ha muerto— busca al homicida. Tema dramático, pero no busquen ustedes aquí el dramatismo corriente y moliente, sino el ejercicio literario de leer lo que el soldado y el hermano de la víctima ven, oyen, etc., pero sin trabar conocimiento con la intimidad de su ser. Ah, no. Eso se queda para los denostados Balzac y Stendhal.

Sin embargo, la novedad literaria de la quincena no han sido, en verdad, estos libros "objetales", sino otro, traducido del alemán, en el que no domina la preocupación sobre cómo decir las cosas sino en qué es lo que se dice. Se trata de *El Tambor*, libro de Gunter Grass, un alemán de treinta y cuatro años nacido en Dantzig. El tambor y sus redobles es el mejor modo de expresión de Óscar, un enano algo corcoveta, cuya biografía parece a veces reflejo de la locura alemana de 1920 a 1954. Y en efecto, el enano acaba encerrado en un manicomio francés. El ascenso del nazismo, el delirio de la guerra y la ruina moral de la post-guerra vistos por el terrible enano, que escribe su vida desde su retiro de alienado, tienen un algo de nuestra picaresca, pero injertado en un mucho de cabalgata de Walkyrias vista por su lado sórdido. "Al redoble del tambor . . ." era estribillo de cierta canción muy sobada por los militaristas alemanes de varias generaciones. Gunter Grass va puntuando, al redoble del tambor, muertes, asesinatos, violaciones, incendios . . . una degradación sin fin, de la cual no se siente responsable, sino ante la cual se siente indiferente.

Este libro impresionante y violento, bien escrito, está llamado a ser uno de los éxitos de la temporada. Por eso no es extraño que, contrariamente a las costumbres (los libros extranjeros suelen publicarse pasado el período de los premios), las ediciones Du Seuil lo hayan lanzado en las avanzadillas de "la rentrée". No hay miedo por él; puede vivir por su cuenta.

Otros libros figuran también entre estos adelantos de la temporada. Retengamos la novela de André Kedros (griego que escribe en francés) *Le Verron*, que muestra la angustia de una juventud que se interroga sobre la efectividad de todos los



"Claudef en órbita"



"precisamente cuando los tonos grisáceos comienzan a apoderarse de Paris"

valores, bajo el peso de la amenaza atómica. La ocupación americana en Alemania da motivo a una nueva novela psicológica de Manfred Gregor, *Ville sans pitié*, y la británica en Austria, a otra de Morris West: *La deuxième victoire*.

Y basta de novelas, porque no hay que pedir demasiadas peras, no sólo al olmo, sino incluso al peral. En el mundo de la cultura hay otras muchas cosas. Es, por ejemplo, fenómeno muy acusado este último año —los vuelos cósmicos hacen surco en las conciencias— el interés extraordinario por los libros de divulgación científica. Tras *El hombre en el espacio* de Albert Ducrocq, ha venido la colección de hombres de ciencia editada por Seghers. Las biografías con textos antológicos de Sedov, Joliot-Curie, Teilhard de Chardin y Einstein han constituido un acierto. Ahora, en la misma colección, ha publicado Robert Clarke un *Claude Bernard y la medicina experimental* que es, al mismo tiempo, una apasionante historia de los primeros pasos de la fisiología.

Que el conocimiento de la naturaleza, y de la función en ella del hombre, cuenta más que nunca se comprueba por la expectación que ha despertado lo que llaman "reunión en la cumbre de los sabios", que se celebra en Bruselas, del 25 al 28 de septiembre, por iniciativa del Sr. Le Lionnais, presidente de la Asociación de Escritores Científicos de Francia. Allí estarán Lord Boyd Orr, premio Nobel de la Paz; Sedov, padre del primer "sputnik"; Auger, presidente del Comité Francés de Investigaciones en el Espacio; Shockley, premio Nobel de Física; Walter, inventor de las máquinas electrónicas; Zwicky, el primer astrónomo que ha observado las estrellas en explosión y... no sigo.

Lo que van a discutir estos señores es apasionante no para la minoría, sino para cada hijo de vecino. Por ejemplo, el problema del crecimiento demográfico y la posibilidad de seguir alimentándose en el planeta, con o sin restricción de la natalidad; la vida y el final de la vida en el sistema solar y la posibilidad de que el ser humano emigre a otros mundos, lo que su-

pone nada menos que inventariar los conocimientos actuales de geología, biología, astronomía y viajes interplanetarios. Pero también se hablará de cuestiones más de la vida diaria, si aquí puede emplearse esta expresión: concordancias entre el cerebro humano y el cerebro electrónico, posibilidad de dirigir la evolución biológica del hombre, y también algo de tantos vuelos metafísicos —metafísicos hasta ahora, por lo menos— como el psiquismo considerado como cualidad de la materia.

En este sentido serán interesantes las aportaciones de quienes siguen las teorías del padre Teilhard de Chardin (que también se han reunido en Brujas, en coloquio cuya presidencia de honor ostentaba la reina Isabel) que aspiran a la síntesis psicofísica del universo, a una teoría que asocie, según las palabras del cosmólogo Charon, los puntos de vista de la teoría de la relatividad y de la teoría cuántica.

Mucho darán que pensar, sin duda, las conversaciones en Bruselas. Pero además, todo es ahora tan a la moda "astronáutica" que Jean Louis Barrault, al abrir la temporada teatral —otra "rentrée"— con *Le Partage du Midi* de Paul Claudel, se ha atrevido a una imagen "gagarinística": "Claudel está ya colocado en su propia órbita, y no tiene necesidad de la 'fusée' católica." Dejemos a Barrault con la responsabilidad de su brillante frase, a la obra de Claudel entrando en los repertorios clásicos y volvamos hacia este París expectante, que aún está desprezándose bajo el sol tibio de otoño velado ya por las primeras nieblas. Dentro de dos semanas la Sorbona recobrará su ritmo vital y las bandadas estudiantiles invadirán el boulevard Saint Michel y sus alrededores. Libros, revistas, conferencias, estrenos teatrales y cinematográficos, exposiciones plásticas se precipitarán a borbotones sobre multitudes siempre iguales, pero siempre renovadas, que acuden a la cita mágica que les da París.

Comienza la temporada 1961-1962. ¿Qué va a pasar aquí?

[París, septiembre 24 de 1961]

DOCUMENTOS

A LA ESPAÑA DEL EXILIO

Por Albert CAMUS

Las últimas veces en que me he encontrado entre vosotros, por invitación de "Amitiés Méditerranéennes" y de organizaciones españolas, me he sentido francamente más a gusto. Tratábase de rendir homenaje a hombres a los cuales amábamos y respetábamos, y yo estaba encargado de decirles una parte de nuestro sentimiento común. Pude hablar entonces según mi corazón me dictaba y sin la turbación que experimento hoy.

A decir verdad, es un poco la misma turbación que comencé a experimentar en el mes de octubre. No he buscado nunca los honores; los he rehusado siempre que he podido, no ya por virtud, sino a causa de mis propios defectos. Y luego, sobre este punto, mi indiferencia se junta con la convicción. En verdad, yo sé por qué. Sencillamente, mis razones carecen de interés por esta noche; y sólo quisiera confesaros de antemano esta turbación mía, para hacerme perdonar mis reticencias ocasionales y para excusar por adelantado mi torpeza en la manera de mostraros mi gratitud.

Aunque yo haya decidido hacer ahora un retiro bastante largo, he querido, sin embargo, aceptar vuestra invitación. Primero, porque hay entre vosotros hombres de mi sangre a quienes nunca he podido negarles nada; después, porque yo sabía lo muy cordialmente que estos hombres me acogían; y, en fin, porque estos hombres, y es esto lo que quería decirlos esta noche, son los que me han sostenido en los momentos de desaliento de un oficio frecuentemente difícil.

Sí, este oficio es difícil. Yo quisiera hablaros de él libremente, y ello me será fácil. En la etapa de mi experiencia en que me encuentro, no tengo nada que preservar; ni partido, ni iglesia, ni ninguno de los conformismos de que nuestra sociedad muere; nada más que la verdad en la medida que yo la conozco. He leído en estos tiempos que yo era un solitario. Sí, si con ello se quiere decir que no dependo de nadie. No, puesto que lo soy al mismo tiempo que millones de hombres que son hermanos nuestros y con los cuales camino. Solitario o no, trato en todo caso de hacer mi oficio y lo encuentro a veces duro, sobre todo en una tan horrible sociedad intelectual como es la nuestra, en donde el reflejo ha reemplazado a la reflexión; en donde sectas enteras tienen a honor la deslealtad y en donde la maldad trata con demasiada frecuencia de hacerse pasar por inteligencia.

Si el escritor se atiene a leer y a escuchar lo que se dice, no sabrá a qué santo consagrarse. Una cierta derecha le reprochará el firmar demasiados manifiestos; la izquierda (la nueva al menos, y yo soy de la vieja), le reprochará no firmar bastantes. La misma derecha le reprochará ser un humanitario; la izquierda, un aristócrata. La derecha le acusará de escribir demasiado mal; la izquierda, de demasiado bien. Continúa siendo un artista o tened vergüenza de

serlo, hablad o callaos, y, de todas maneras, seréis condenados. No queda otro recurso sino fiarse de la propia estrella y continuar obstinadamente el ciego y vacilante andar que es el de todo artista, y que le justifica después de todo bajo la única condición de que se haga una idea justa a la vez de la grandeza de su oficio y de su dolencia personal.

Esto viene frecuentemente a descontentar a todo el mundo, y hay que resignarse. Sin embargo, aunque yo sienta cruelmente la quiebra de esta sociedad, no me separo de ella y me incluyo también en la acusación. Pero, al menos, no quiero añadir nada a sus flaquezas. No soy de esos cristianos que corren a incendiar la iglesia por la sola satisfacción de haber hecho ese bello trabajo antes que los materialistas. No soy de esos amantes de la libertad que quieren adornarla con redobladas cadenas, ni de esos servidores de la justicia que piensan que no se sirve bien a ésta más que consagrando a varias generaciones a la injusticia. Vivo como puedo, en un país desgraciado, rico de su pueblo y de su juventud, pobre (provisionalmente) en sus "élites", lanzado a la búsqueda de un orden y de un renacimiento en el cual creo. Mas si vivo en este país que amo pese a sus desgracias, y en esta sociedad que no amo a pesar de sus prestigios, sí creo a la vez inevitable y justo sufrir el mal común; no es que yo no imagine otra clase de vida, no es que me baste este fantasma de libertad que sobrevive entre nosotros, rodeado de amos de servidumbre. Sin libertad verdadera y sin un cierto honor, yo no puedo vivir. Y habiéndolo reconocido una vez, habiendo juzgado que estos bienes están por encima de todo, me ha parecido que debían estar asegurados para todos y que, esperando que su reinado llegue, había que luchar sin tregua para testimoniar en su favor en la medida de nuestras fuerzas.

He aquí la idea que me hago de mi oficio. Yo no sé si he dado demasiadas o insuficientes firmas; si soy gran señor o demócrata. Pero sé que he tratado de respetar mi oficio, a falta de poder ingenuamente estimarme a mí mismo. He tratado particularmente de respetar las palabras que yo escribía, pues a través de ellas respetaba a quienes podían leerlas y a los cuales no quería engañar. He tenido que hacerlo en luchas frecuentemente agotadoras y que, francamente hablando, me han costado y me cuestan mucho todavía. Estas luchas, sin embargo, son inevitables; las he aceptado y las aceptaré. Pero sé que ellas amenazaban desecarme, hacerme conocer amarguras para las cuales no estoy hecho. Amenazaban, en una palabra, hacerme avaro y quitarme esa gran fuerza de alegría y de vida sin la cual un artista no es nada.

Si he escapado finalmente a ese peligro —y aquí es adonde yo quería venir—, es a la amistad, es a algunos de entre vos-

otros a quienes lo debo. Por consiguiente, les debo casi todo. Son hombres de todos los partidos y de todas las patrias. Son mis amigos de Francia, que saben que no puedo hablar públicamente de ellos. Son, como esta noche, mis amigos de Israel, de la ejemplar Israel que se quiere destruir con el achaque del anticolonialismo, pero cuyo derecho a vivir debemos defender nosotros; nosotros que hemos sido testigos de las matanzas de millones de judíos y que encontramos justo y bueno que los supervivientes creen la patria que nosotros no hemos sabido darles o conservarles. Son también mis amigos de América del Sur, y particularmente los de Colombia, libre al fin gracias a la incansable acción de unos cuantos hombres que están entre nosotros esta noche, y a quienes todos les tenemos el mismo respeto y la misma afectación.

Pero me permitiréis, seguro estoy de ello, simbolizar esta amistad, por una noche, en la España del exilio. Amigos españoles: somos en parte de la misma sangre y yo tengo para con vuestra patria, para con su literatura y con su pueblo, para con su tradición, una deuda que no se extinguirá. Pero, además, tengo para con vosotros, cuyas desgracias y miserias no han cesado, otra deuda que no conocéis y que no podéis conocer. En la vida de un escritor de combate hacen falta manantiales alentadores de la lucha contra el ensombrecimiento de que he hablado y contra la desecación que se encuentra en la lucha. Vosotros habéis sido y sois para mí uno de esos manantiales, y siempre he encontrado en mi camino vuestra amistad activa y generosa. La España del exilio me ha mostrado frecuentemente una desproporcionada gratitud. Los exiliados españoles se han batido durante años y luego han aceptado altivamente el dolor interminable del exilio. Yo no he hecho sino escribir que tenían razón. Y solamente por eso, he recibido desde hace años, y todavía esta noche en las miradas que encuentro, la fiel, la leal amistad española que me ha ayudado a vivir. Esa amistad, aunque sea inmerecida, es el orgullo de mi vida. Ella es, a decir verdad, la sola recompensa que puedo desear. Y yo quisiera agradecerlos, a vosotros y a otros muchos a la vez, que así hayais durante tan largo tiempo alimentado en mí un hambre que los hombres no confiesan fácilmente y que no tengo necesidad de nombrar esta noche.

Quiero solamente decirlos a todos que procuraré no desmerecer esta amistad. No os dejo, sigo siéndoos fiel. Esa clase de reputación que acaba de ser unida a mi nombre por la Academia libre de un país libre, me será más fácil de aceptar sabiendo que puedo ponerla a vuestro servicio. No tengo la costumbre, bien lo sabéis, de anunciar próximas victorias y días de fiesta. Vosotros y yo sabemos que nuestras luchas son interminables. Pero ellas son la trama misma de nuestra vida, nuestra vida misma. Lo esencial —¿no es así?— es que las vivamos juntos, lealmente, calurosamente, con esta misma cordialidad que yo siento ahora mostrándoos mi emoción una última vez y diciéndoos la gratitud de este vuestro fiel amigo.

[Tomado de *El Socialista*, Tolosa, Francia]

LA CIENCIA POLACA Y LOS PROBLEMAS ECONÓMICOS DE LOS PAÍSES EN DESARROLLO

Por Ignacy SACHS

● El autor hizo sus estudios en Brasil, Polonia y la India, donde obtuvo su doctorado con la tesis Tipos de sectores privados en las economías subdesarrolladas. En la actualidad forma parte de la dirección del departamento de Comercio Exterior de la Escuela Central de Planificación y Estadística, con sede en Varsovia.

El creciente interés que se registra por los problemas del desarrollo económico y social de los países de América Latina, África y Asia constituye un fenómeno de gran significación mundial. Tal interés es resultado de la influencia cada vez mayor de esos países en la vida política y económica moderna, así como de la convicción de que los cambios que en ellos se producen tendrán efectos de gran alcance en la configuración del mundo futuro. No hay, pues, nada de extraño en el hecho de que los especialistas de todo el mundo hayan venido dedicando creciente atención a los problemas del desarrollo de los países que fueron coloniales y dependientes, y creo que las investigaciones que al respecto se realizan en Polonia pueden suscitar interés, particularmente en cuanto a sus concepciones y finalidades concretas.

En muchos países, siguen enfocándose los problemas del desarrollo económico de las naciones poco desarrolladas desde el punto de vista de una actitud paternalista y marcadamente anacrónica. Prevalce en ellos la idea de que los especialistas avanzados de los países altamente desarrollados deberían dar su ayuda a los colegas supuestamente inexpertos de los países débilmente desarrollados, y brindarles fórmulas prefabricadas. Estas actitudes, expresadas a menudo de modo inconsciente y sin fines premeditados por sus autores, han hecho mucho daño a la ciencia mundial. Efectivamente, estos autores se han esforzado a toda costa por someter todas las cosas a los moldes europeos y, consiguientemente, por recomendar la repetición de las soluciones europeas, aun cuando éstas apenas puedan encajar en otras situaciones. Si a esto añadimos que la idealización de la actual división internacional del trabajo —idealización que tiene móviles comprensibles, pero no casuales— pugna por influir en el sentido de que los países retrasados se resignen a su suerte de proveedores de materias primas, llegamos entonces a percibir el cuadro poco brillante que predominó hasta hace poco en este sector vital de las ciencias sociales y económicas.

Es verdad que en este terreno se han operado serios cambios en el período de la postguerra. Buen número de especialistas occidentales —mencionemos a título de ejemplo a Gunnar Myrdal, François Perroux, Alfred Sauvy, Maurice Dobb, Ragner Nurske, Paul Baran, y, entre los economistas latinoamericanos, a Raúl Prebisch— se han dedicado a disipar esas leyendas míticas y a trazar los rasgos verdaderos de las relaciones existentes entre las economías dominantes y las economías reflejas. No cabe, pues,

duda alguna de que, a este respecto, la última palabra corresponde a los economistas de los países en desarrollo, que están más familiarizados con los problemas planteados en sus patrias y, por ello, mejor dotados para someter esos problemas al análisis científico. No le falta razón al profesor Witold Kula —uno de los más distinguidos historiadores polacos de la joven generación— cuando dice, en sus *Reflexiones históricas*, que los grandes cambios que ante nuestra vista se registran en los continentes de Asia, África y América Latina deberían suscitar también una completa revolución en nuestro conocimiento de estos continentes, y que un elemento esencial de esta revolución estará constituido precisamente por la más amplia participación en el trabajo científico de los especialistas de esos mismos países.

Todos los científicos polacos que se ocupan de los problemas de los países retrasados comparten el punto de vista del profesor Kula. Y de este hecho emanar importantes consecuencias de metodología y organización.

Así, en nuestra actividad nos esforzamos siempre por basarnos cuanto nos es posible en los contactos directos con los especialistas y publicaciones de los países en desarrollo. Por lo que atañe a la dirección que siguen nuestras investigaciones, podemos citar principalmente tres grupos de problemas:

a) Interpretación —para satisfacer las necesidades del público polaco— de los complicados procesos de desarrollo que presentan los países en crecimiento.

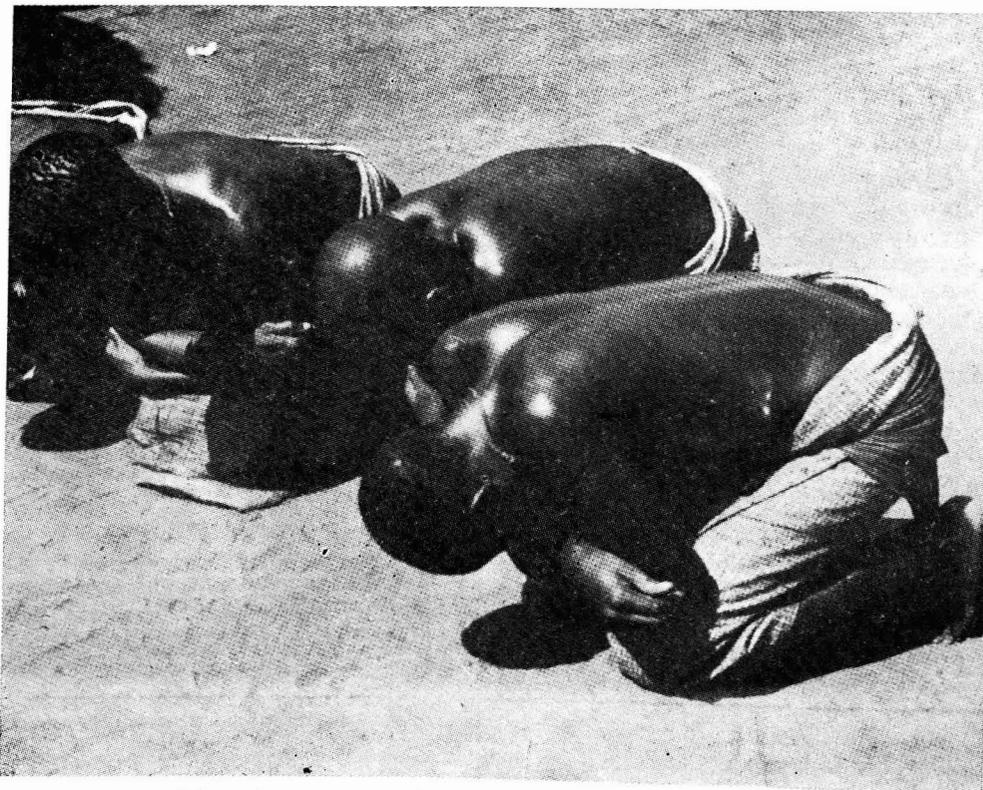
b) Estudio científico de la división internacional del trabajo, y, partiendo de estos antecedentes, perspectivas resultantes para el fomento del comercio y las relaciones económicas entre los paí-

ses socialistas y los que se hallan en curso de desarrollo.

c) Elaboración de estudios concretos que tienen valor directo para países en desarrollo, y que guardan estrecha relación con nuestra experiencia y nuestra práctica.

Dentro del tercer grupo de problemas, cabría citar uno que es indudablemente de los más atractivos: el que se refiere al estudio del papel del Estado en el proceso del desarrollo económico y de las posibilidades de planificación bajo las condiciones de la expansión económica. Los más eminentes economistas polacos —mencionemos aquí a los profesores Lange, Kalecki, Bobrowski y Zawadzki— han tratado estos problemas en una serie de artículos, documentos y ensayos. Todos estos trabajos tienen como rasgo común la atención a los aspectos institucionales de esos problemas; el énfasis puesto en la circunstancia de que, las más de las veces, las estructuras sociales atrasadas son factores de obstrucción del desarrollo; el hecho de que pueden ser liquidadas las desproporciones materiales cuando se plantean reformas necesarias y una adecuada política económica. A tal respecto, debemos señalar aquí la profunda concordancia entre estas opiniones de los economistas polacos y las mantenidas en una serie de trabajos latinoamericanos que destacan —como una de las causas principales de los males económicos de su continente— la falta de reformas agrarias adecuadas.

Por otra parte, la labor realizada en este terreno por los especialistas polacos no se limita a analizar la situación existente y las perspectivas de desarrollo de países aislados. Se presta mucha atención a los aspectos teóricos y técnicos de la planificación en las economías retrasadas. Vienen funcionando desde hace años círculos especiales que estudian regularmente estos problemas bajo la dirección de los profesores Kalecki, Bobrowski y Lange. Círculos en que participan investigadores especializados de la Universidad de Varsovia, de la Escuela Central de Planificación y Estadística, de la Aca-



“el cuadro poco brillante que predominó hasta hace poco”

demia Polaca de Ciencias, así como miembros de la Comisión de Planificación y de otras instituciones. Se someten a estudio los problemas concretos de países seleccionados y los problemas de carácter general; en ocasiones, se llevan a cabo en esos círculos lo que podría llamarse "partidas de ajedrez", es decir, el estudio del plan de desarrollo de una nación abstracta sobre la base de unos datos y condiciones arbitrariamente elegidos que sirvan de punto de partida. Estos "ejercicios de planificación" son para los planificadores algo similar a las maniobras tradicionales que efectúan los alumnos de las escuelas de Estado Mayor. Por lo general, las discusiones en los círculos son muy animadas, y hay que afirmar que la mayoría de los que a ellos asisten asiduamente están hoy bien familiarizados con los problemas concretos que tienen ante sí los países en proceso de desarrollo económico.

La teoría y la práctica de estos círculos se ven garantizadas en su correlación por el hecho de que muchos de sus directores y participantes han tenido la posibilidad de relacionarse prácticamente con los problemas de los países en proceso de desarrollo. Así, por ejemplo, el profesor Lange ha sido consultado por los gobiernos de la India y Ceilán respecto a los planes económicos respectivos. Otros diversos países se han dirigido a él para cuestiones similares. También el profesor Kalecki pasó temporadas en la India y en Cuba, en 1960, como asesor económico. Los profesores Bobrowski y Pajestka —este último durante todo un año— hicieron trabajos de planificación en Iraq. Otros economistas polacos fueron invitados por largos periodos en Indonesia y la República Árabe Unida. La lista de países en desarrollo, en los que nuestros economistas publicaron documentos o pronunciaron conferencias, es, desde luego, mucho mayor.

No es casual que una serie de obras bien conocidas de especialistas polacos sobre la cuestión de los países en desarrollo, hayan sido escritas en el curso de los viajes de aquéllos. Se pueden señalar en particular las conferencias del profesor Kalecki sobre el financiamiento de la expansión económica, pronunciadas durante su estancia en México, así como los ensayos del profesor Lange escritos en la India. Estos trabajos tuvieron amplio eco en el extranjero y fueron publicados en muchos periódicos, entre otros en *El Trimestre Económico*.

La escueta información que acabamos de dar sobre nuestro trabajo acerca de la cuestión de la planificación en los países subdesarrollados, requiere que sea complementada con una indicación sobre las investigaciones realizadas durante los últimos años sobre temas relacionados, efectivamente, con las economías socializadas, pero que resultan de una gran significación teórica para los países lanzados a la empresa de desarrollarse económicamente. Se me ocurre mencionar nuestra labor sobre la cuestión del crecimiento *acelerado*, llevada a cabo principalmente por el profesor Kalecki. Su importancia, para los países que han iniciado el proceso de desarrollo, surge del hecho de que trata de las formas de una verdadera aceleración del crecimiento, etcétera, mientras que la mayoría de las numerosísimas publica-

ciones internacionales actuales que se ocupan de la teoría del crecimiento estudian, por lo general, las condiciones para un crecimiento normal.

Sería un error creer que los problemas de los países subdesarrollados sólo interesan a reducidos círculos de iniciados. Por el contrario, el tema es actualmente de los que más están en boga, como lo demuestra el verdadero alud de artículos y conferencias a él dedicados. No deja de influir en este fenómeno el hecho de que durante un año ha ocupado el centro de la atención pública el problema del comercio exterior de Polonia, y de que un factor importante de la discusión ha estado constituido por las perspectivas de un incremento apreciable de nuestras relaciones comerciales con los países de América Latina, África y Asia. También se observa un aumento importante de las tesis de licenciatura y doctorado universitarios relacionadas con los problemas de los países retrasados. Los estudiantes de la Universidad de Varsovia han abierto un concurso de ensayos sobre los países subdesarrollados, y con ese objeto tendrá lugar una reunión científica especial en el otoño de 1961. Una encuesta recientemente efectuada por la Sociedad Económica Polaca ha mostrado que diversos centros provinciales, particularmente —cosa comprensible— las ciudades portuarias y las ciudades de Poznan —sede de la gran feria internacional de comercio— y Cracovia, se esfuerzan por mantenerse al nivel de Varsovia en estas actividades.

En la capital misma, además de la Universidad de Varsovia y la Escuela Central de Planificación y Estadística, también estudian los problemas de los países subdesarrollados la sección de Ciencias Económicas de la Academia Polaca de Ciencias, el Instituto Polaco de Asuntos Internacionales, la Oficina de Investigaciones Económicas de la Comisión de Planificación y, de modo más restringido, otras varias instituciones. Es de señalar que los problemas de estos países no sólo han comenzado a interesar a las instituciones económicas, sino también a las sociológicas e históricas. Nuestros sociólogos e historiadores muestran una preferencia especial por los interesantes problemas de África. Sus estudios se hallan todavía en la etapa inicial, aun cuando el Instituto de Geografía puede enorgullecerse del trabajo realizado durante varios años en el campo de la geografía económica de los países retrasados.

El gran número de centros y facultades que se ocupan de los problemas de los países retrasados constituye un factor positivo. Hasta ahora hemos logrado que tales problemas no tengan un carácter superficial y, lo que es más importante, que se los separe de las cuestiones generales estudiadas por las ramas particulares de la ciencia. Es mejor que los estudiantes conozcan los problemas de los países subdesarrollados dentro de los diversos contextos de las conferencias sobre planificación y política económica, así como sobre sociología, relaciones comerciales internacionales o historia contemporánea. Pero, por otra parte, la coordinación adecuada de todas estas series de estudios constituye un candente problema, pues, todavía no podemos permitirnos el lujo de malgas-en

tar nuestros modestos cuadros ni de duplicar tareas particulares.

Digamos algunas palabras acerca de las publicaciones. Como se ha dicho, la cantidad de artículos y ensayos que aparecen en nuestros periódicos y revistas científicas, así como las series de documentos y recopilaciones, puede considerarse como muy satisfactoria. Pero el número de libros de autores polacos dedicados exclusivamente a los problemas de los países retrasados, es aún muy pequeño. Los editores anuncian la aparición de varias obras importantes para el próximo año. Sin embargo, se han hecho esfuerzos considerables en cuanto a traducciones. Los lectores polacos tienen hoy a su disposición una amplia gama de obras de economistas extranjeros, particularmente presentadas en forma de textos selectos. La colección publicada en 1958 con el título de *Problemas del crecimiento económico de los países retrasados*, contiene, entre otras, aportaciones de Celso Furtado, Myrdal, V.K.R.V. Rac, Hoselitz, Singer y otros muchos especialistas conocidos. Han sido editadas en polaco las obras de Josué de Castro, Gunnar Myrdal, J. Oser y otros. Las Ediciones de Estado sobre Economía han publicado una recopilación de artículos sobre los problemas económicos y sociales de la India, escritos por especialistas indios. El volumen se inicia con un trabajo de Jawaharlal Nehru. La misma casa editorial ha anunciado un volumen similar para el año próximo, consagrado a los problemas latinoamericanos; la mayoría de los trabajos que se incluirán en él serán escritos por economistas latinoamericanos.

Unas cuantas palabras finales sobre los proyectos que actualmente se discuten y que se relacionan con las actividades científicas en el campo didáctico y editorial: Se estudia la formación de un organismo especial de investigación de los problemas económicos de los países en desarrollo. Funcionará en la Escuela Central de Planificación y Estadística, pero también contará con la cooperación científica de miembros de la Universidad y de la Academia Polaca de Ciencias.

También se espera que se inicie próximamente, en la Escuela Central de Planificación y Estadística, un curso avanzado de planificación para economistas de países retrasados, curso que será apoyado por científicos y planificadores de todas las instituciones centrales. Las conferencias serán dadas en inglés o francés.

Por otra parte, la Editorial Científica del Estado —el establecimiento más importante de Polonia en materia de publicaciones científicas en polaco y en lenguas extranjeras— ha nombrado una comisión editorial especial, bajo la dirección del profesor Lange, encargada de organizar una serie de círculos de estudio por correspondencia sobre temas relacionados con los países que han emprendido el camino del desarrollo económico. Se aspira a que los participantes en estos círculos sean principalmente especialistas de estos países. Se ha invitado a colaborar en estos planes a cierto número de economistas destacados de México, la India, la República Árabe Unida y otros países. Los trabajos serán publicados en inglés y tal vez también en francés.

Todos los proyectos que acabamos de mencionar —unos en la fase de planeamiento y otros en la primera etapa de realización— indican el interés creciente que existe en Polonia por los problemas de los países que han emprendido la ruta del desarrollo económico. Reflejan también nuestro deseo de que el conocimiento de estas cuestiones surja ante todo sobre la base de los contactos más amplios posibles con los círculos científicos de dichos países. Estamos convencidos de que el reforzamiento de tal cooperación entre nosotros será fuente de

una serie de beneficios mutuos. Quisiera subrayar una vez más las posibilidades que se ofrecen ante los planificadores de los países en desarrollo para asimilar las experiencias de Polonia en el campo de la metodología y la técnica de la planificación en su más vasto alcance. De esta suerte, los economistas mexicanos y polacos disponen de un amplio campo de actividad y pueden lograr grandes éxitos en la esfera del intercambio de experiencias y publicaciones.

[Varsovia, junio de 1961]

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

FRANZ LISZT

NOTAS EN LA CONMEMORACIÓN DE SU NACIMIENTO

El 22 de octubre de este año se cumple el siglo y medio del nacimiento de Liszt, un músico al que la evolución del arte debe considerable impulso. La importancia de ese impulso se hace cada vez más clara e innegable, a medida que conocemos mejor tanto su propia obra como la de sus contemporáneos y sucesores.

Liszt estuvo dotado de una naturaleza singularmente generosa. Su abundantísima producción, su actuación como pianista y director de orquesta, sus amores, sus actitudes literarias y filosóficas, su generosidad y, en una palabra, sus virtudes y defectos los vemos llevados siempre al límite por esa *abundancia* de su naturaleza. Romántico hasta la médula, es uno de los más puros representantes musicales del espíritu dionisiaco.

Uno de los rasgos que primero distinguimos en su personalidad es la ambición. En la primera etapa de su carrera lucha por imponerse al mundo como virtuoso del piano. El ejemplo de Paganini —el deslumbrante virtuoso cuyo arte los públicos no lograban explicárselo como no fuera por un pacto diabólico— lo acicatea sin tregua. Quiere ser el Paganini del piano, y lo consigue. Y no sólo en el plano puramente técnico, sino también en la conquista de los públicos. El primer concierto compuesto exclusivamente de música para piano, es decir, el primer recital de piano que registra la historia, él lo dio. Hasta entonces los aficionados que iban a los conciertos gustaban de las ensaladas musicales, en las que se mezclaban piezas para piano, piezas vocales, solos de cornó, en fin, cualesquiera cosas que pudiesen pasar como música. Liszt logra dominar a ese toro que era el público y lo torea por naturales, es decir, con sólo el piano y nada más. Y le hará oír además de su propia música la de sus más ilustres colegas —canciones y obras orquestales— en transcripciones brillantes, en las que el piano se transfigura hasta convertirse en sucedáneo de la voz y de la orquesta. Su ímpetu en la conquista de los públicos es arrollador y, quizá, no muy escrupuloso. No nos extrañen, pues, la reserva que suscita en espíritus como el de Chopin, incapaces de lanzarse al

asalto de la gloria. Puede que el histrionismo haya sido una de las armas que manejó en su aguerrida campaña. No importa: el resultado fue magnífico, pues no sólo colmó las ambiciones del músico, sino que también redundó en beneficio de la música.

Si su ambición fue mucha, mucha fue también su generosidad. En este mundo musical de nuestros días, tan lleno de mezquindades, la imagen del músico generoso que fue Liszt adquiere perfiles de fabulosa. Puede que en sus años parisenses de virtuoso no haya tenido muchos miramientos para con sus colegas, cegado por el brillo de la gloria que se había decidido conquistar. Pero más tarde, ya satisfecho con sus triunfos —o decepcionado del contenido de éstos: *vanitas vanitatum*—, su oficio, su tiempo y su pingüe fortuna los pondrá a disposición de sus colegas, tanto de los evidentemente geniales, como Wagner, como de los más o menos mediocres, que formaban legión.

Con ambición en la que podríamos ver un punto de egolatría va a Weimar como director de la Ópera de aquella corte. Sueña —según él mismo confesó años después— ser allí, con Wagner, lo que en otra época fueron Goethe y Schiller. Y ciertamente lo consigue, pues gracias a él Weimar se convierte en uno de los centros musicales más importantes de toda Europa. Pero ese éxito y el enorme prestigio y poder que significaba los arrojará un día por la borda en defensa de Cornelius, cuyo *Barbero de Bagdad* no encontró todas las facilidades que él deseaba para su estreno. Otro que él, habría transigido con tales circunstancias y, para cohonestar esa transigencia, habría invocado la necesidad de continuar en aquel puesto a fin de prolongar una hoja de servicios en la que se destacaban las audiciones —inimaginables en otras latitudes— de *Alfonso y Estrella* de Schubert, *El buque fantasma*, *Lohengrin* y *Tannhäuser* de Wagner, *Manfredo* y *Genoveva* de Schumann, *Benvenuto Cellini* de Berlioz y otras obras no tan notables — una hoja de servicios realmente excepcional. Pero su temperamento, tan generoso como impulsivo, le llevó, por el contrario, a dimitir tan elevado puesto ante un ambiente que consideró injusto para con la obra de Cornelius.

No menos generosa fue la ayuda material que prestó constantemente a in-

finidad de músicos y la que hizo posible la erección del monumento a Beethoven en Bonn. El dinero ganado con sus recitales lo supo gastar a lo gran señor, más principescamente que muchos príncipes de casta.

Como auténtico romántico, Liszt sintió apasionada curiosidad por las corrientes intelectuales más nuevas de su tiempo — que ¡ay! pronto habrían de envejecer. En el hervidero de aquel París que fue su primer campo de acción conoció y trató, por ejemplo, al turbulento clérigo Lamennais, a los saintsimonianos, a George Sand y su círculo y, en fin, a todos aquellos espíritus que en alguna forma significaban una radical disconformidad con la estructura social, artística y filosófica que hasta entonces había prevalecido. Ligado atolondradamente a ellos y, por si eso fuera poco, miembro de la francmasonería en 1841, no era fácil prever que llegaría una época de su vida en que aquellos fervores confusionistas se decantaran y derivaran hacia una religiosidad de signo católico, cuyas raíces se habían clavado en su infancia, como en la de todo buen húngaro. De París a Weimar y de Weimar a Roma, sus inquietudes fueron amainando y encontrando su cauce, hasta desembocar en el clericalismo, un clericalismo en el que ingresó con cautela, ya que se contentó con las órdenes menores. A ellas podría renunciar sin incurrir en apostasía en caso de que el eterno femenino volviese a tentarlos.

Pero algo le quedó siempre del irreflexivo entusiasmo de los años juveniles, con perjuicio grave para la mayoría de sus escritos. Con la ayuda de su segundo gran amor, Carolina, princesa de Sayn Wittgenstein, Liszt escribió libros y artículos que debieran tener gran auto-



Liszt—"Perfiles fabulosos"

ridad y valor inapreciable para las generaciones futuras —él era un gran músico, un hombre inteligente y conocía de primera mano a sus colegas más ilustres—, pero no los tienen, porque en esas páginas la fantasía, la *literatura* y el fervor mismo con que están escritas desvirtúan fundamentalmente la realidad. ¿Quién mejor que él podría darnos una imagen fiel de Chopin, pongamos por caso? Y sin embargo pocos libros hay más falsos que el suyo sobre su colega polaco.

Cuando se apagaron las últimas luces del clasicismo vienés, los músicos que se sentían hombres de su época se encontraron ante el problema tremendo de inventar formas aptas para la expresión del nuevo espíritu — profundamente subjetivo y literario. Cada cual lo resolvió como pudo, mejor o peor. Chopin, recurriendo a las formas pequeñas, que permiten más libertades que las grandes. Schumann, de igual manera, aunque luchó desesperadamente por dominar estas últimas. Y no olvidemos tampoco cómo luchó con ellas Berlioz. Pero el que mejor resolvió ese problema en el plano sinfónico fue Liszt. Él descubrió un nuevo agente de unidad, de cohesión, que no consiste en la bien trabada alternancia de varias ideas musicales — característica de la forma clásica—, sino en el tono o carácter emocional, que emerge del *programa* o argumento y que, al mismo tiempo, da lógica y estructura a cada obra.

Paul Dukas escribía en 1901, a propósito de la sinfonía *Fausto*: "Es, en realidad, un poema sinfónico en tres partes, de forma absolutamente libre. No hay que buscar ahí ni una progresión musicalmente inteligible, ni una deducción temática conforme con el espíritu de la sinfonía beethoveniana. No es la razón musical la que gobierna, sino una razón literaria cuyas exigencias pueden parecer abusivas en algunos momentos: lleva al músico a repetir sus ideas más bien que a desarrollarlas, lo incita a violar todas las leyes según las cuales se edifica normalmente la arquitectura sonora; a lo sumo conserva Liszt en su sinfonía el equilibrio de las tonalidades, que debe correr paralelo al trabajo temático; pero la extremada libertad de estructura que el estudio de su obra revela le llevó —por necesidad de asegurar unidad a ésta— al descubrimiento de un principio nuevo. Ese principio —del que hoy vemos que el drama wagneriano había de sacar el mayor provecho— se deriva del empleo sistemático de los temas conductores. Antes de Liszt nadie

había dado en personificar sentimientos y pasiones por medio de frases musicales cuyas transformaciones diversas se aplicasen a expresar sus diversos matices. Nadie había utilizado esa manera de variación como base de una composición sinfónica."

Pero en ese nuevo concepto de la música, Liszt no exigió a ésta el extremado realismo que le exigirá Berlioz —y, andando el tiempo, Ricardo Strauss—, ni la puso al servicio del arte dramático, como Wagner. Por qué no hizo ni una cosa ni otra, nos lo explica él mismo en estas palabras: "El compositor de música instrumental, por virtud de la nobleza del sentimiento y la grandeza de la forma, puede muy bien elevarse a

mayores alturas que cualquier otro; sí, puede alcanzar tal elevación que ningún programa pueda seguirle."

Hay compositores que descubren nuevos medios de expresión y los agotan ellos mismos. Otros hay, en cambio, que legan a la posteridad la tarea de obtener el mejor fruto de lo que ellos han descubierto. Liszt es de este segundo linaje; él lo sabía, y estaba satisfecho con sólo comprobar la fecundidad de sus invenciones. Aun sin despreciar en lo más mínimo la calidad intrínseca de sus mejores obras, hay que reconocer que su máximo papel en la historia de la música fue el de sembrador. A otros, que no a él, había de corresponder el de recoger la cosecha.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

SOBRE DOS WESTERNS

Los *westerns* de clase B a Z han abandonado el cine para refugiarse en la televisión. Esto quiere decir que, como espectadores, nos habremos de contentar con los *superwesterns*, tan frecuentemente marcados por un psicologismo y un filosofismo a ultranza. Pero el género no muere y, mientras haya un mínimo de talento en Hollywood, Freud y Heidegger tendrán que ceder terreno. La tradición de los grandes jinetes —de William S. Hart a Gary Cooper— no desaparecerá fácilmente. Así lo esperamos.

Por otra parte, el *superwestern* parece necesitar, hoy por hoy, de dos héroes en vez de uno. Tanto el film de Aldrich (*El último atardecer*) como el de Ford (*Misión de dos valientes*) a los que me voy a referir, presentan un primer atractivo publicitario, más deportivo que cinematográfico: "Vea a Rock Hudson vs. Kirk Douglas" y a "James Stewart vs. Richard Widmark." Cada *superwestern* se transforma en una especie de torneo, de acuerdo a una moda establecida en la última década. Así, hemos visto ya a Gary Cooper *contra* Burt Lancaster en *Veracruz*, de Aldrich; a Burt Lancaster *contra* Kirk Douglas en *Gun fight at O.K. corral*, de Sturges; a Robert Taylor *contra* Richard Widmark en *El tesoro del ahorcado* (*The law and Jack Wade*), también de Sturges; a Glenn Ford *contra* Jack Lemmon en *Cow boy*, de Davies; a John Wayne *contra* William Holden en *The horse soldiers*, de Ford, etcétera, etcétera. Quizá pronto comiencen a correrse apuestas dentro de los cines.

EL ÚLTIMO ATARDECER (*The last sunset*), película norteamericana de Robert Aldrich. Argumento: Dalton Trumbo. Foto (Eastman-color): Ernest Laszlo. Música: Ernest Gold. Intérpretes: Rock Hudson, Kirk Douglas, Dorothy Malone, Joseph Cotten, Carol Lynley, Neville Brand. Producida en 1961 (Eugene Frenke y Edward Lewis, Byrna Production, Universal).

Paradójicamente, el retorno de Aldrich a los terrenos de la *superproducción* de encargo representa un reconocimiento de sus dos últimos fracasos. En efecto: Tanto en *Diez segundos al infierno* como en *Furia en las montañas* (*The angry hills*), Aldrich trató de ser fiel a la

reputación de autor inconforme e independiente adquirida gracias a *Intimidades de una estrella* (*The big knife*) y *Ataque*, pero no logró sino demostrar una vez más que el modo de producción, es decir la mayor o menor libertad formal con que una película se realiza, no supone forzosamente una garantía de calidad. En Hollywood suele darse el caso curioso de cineastas que, al parecer, necesitan que sobre ellos se ejerzan las coacciones comerciales para expresarse con auténtica libertad. Y si a Aldrich nos referimos, debo advertir que el paso del tiempo me ha hecho preferir sobre sus famosos films de *tesis* otras películas aparentemente más modestas como *Veracruz*, western alocado y antihistórico y *Tal como somos* (*Autumn leaves*), melodrama definitivo.

El hecho tiene su explicación. Cuando un director norteamericano queda en libertad de escoger un argumento y de adaptarlo como le da la gana, suele confiar en las virtudes literarias del propio guión. En cambio, si ese guión le es impuesto, se ve obligado (siempre y cuando tenga el talento necesario, claro) a expresarse cinematográficamente. Ahí ya no importa tanto el papel que los personajes de un film jueguen dentro de una historia más o menos ejemplar, sino el punto de vista que el realizador adopte, la *humanidad* que confiera a sus personajes, aunque éstos actúen en una trama a simple vista no reveladora.

Tal es el caso de *El último atardecer*. Es evidente que el ex-proscrito Dalton Trumbo (una de las famosas diez grandes víctimas del macartismo en Hollywood) escribió la historia de ese film sin poner en ella mayor interés. Un *western*, al fin y al cabo. Y ya se sabe el inmenso desprecio que consciente o inconscientemente tiene por este género la *intelligentsia* norteamericana. Incluso, Trumbo hace desembocar la anécdota en un final de tragedia griega que pone de manifiesto una actitud vergonzante.

Pero Aldrich, sin duda, no es un señor cualquiera. Ya he dicho que lo que importa es el punto de vista frente a los personajes y, en tal sentido, el director se sirve del *background* (es decir: la vida anterior de los héroes del film)



"Las últimas luces del clasicismo vienés"

que el mismo guión establece. Durante todo el film la presencia de cada personaje estará cargada de implicaciones psicológicas, de referencias a relaciones pretéritas y a la huella que éstas han dejado. Relaciones equívocas, incluso: Rock Hudson y Kirk Douglas parecen tener una visión opuesta, pero sincera en ambos casos, de los sucesos que han originado la persecución del segundo por el primero. A través de la dirección de actores, Aldrich, da cuenta en todo momento de esa dimensión temporal que *explica* a los personajes. Por ejemplo: En una de las primeras escenas del film vemos que Dorothy Malone recibe a Kirk Douglas en su rancho. Aparentemente se ven por primera vez. Sin embargo, *sentimos* que algo ha habido entre ambos y ello nos obliga como espectadores a superar nuestro simple interés por lo que *pasará*, por lo anecdótico. La coexistencia en cada personaje de un pasado, un presente y un futuro nos avoca a la reflexión, la misma reflexión que ha llevado a Aldrich a encuadrar a la Malone en determinada forma y a hacerla adoptar una determinada expresión.

A lo largo del film las relaciones entre los personajes irán desarrollándose a partir de unos estados de ánimo que el diálogo por sí solo no podría ponderar. Gracias a ello calibraremos la distancia que separa a la verdadera Dorothy Malone (me refiero al personaje, claro) de la imagen idealizada que de ella tiene Douglas. Y, a la vez, esa capacidad de idealización será la que nos dará la verdadera dimensión humana del propio Douglas. Así, el film se transforma en una meditación sobre el reflejo del ser humano en sus semejantes.

Todo ello sin dejar de ser un *western*. El que Aldrich resuelva las escenas de violencia muy discretamente, haciendo uso de la elipse por sistema o el que Kirk Douglas sea el primer *westerner* en la historia del cine que —según creo— emplea en vez de la clásica *Colt*, una pequeña *Derringer* (y en un pasaje del film se nos explica por qué), no revela una actitud vergonzante frente al género, ni mucho menos. La verdadera heterodoxia nociva es aquella que se plantea *a priori* alcanzar —a través del guión— una profundidad que se supone ajena al *western*. Aldrich no alcanza la profundidad *a pesar* del *western* sino, en este caso, *gracias* a él.

El único error importante de *El último atardecer* es el de haber utilizado a Rock Hudson que, pese a sus dos metros de estatura y a su aspecto flemático, está tan negado para hacer de hombre del oeste como Pablo Casals o Romy Schneider.

MISIÓN DE DOS VALIENTES (*Two rode together*), película norteamericana de John Ford. Argumento: Frank Nugent, sobre una novela de Will Cook. Foto (Eastmancolor) Charles Lawton Jr. Música: George Duning. Intérpretes: James Stewart, Richard Widmark, Shirley Jones, Linda Cristal, Andy Devine, John Mc Intire. Producida en 1961 (Stan Schpetner, Columbia).

No deja de ser curioso que este film, sin duda uno de los menos dignos de su director, resulte pese a ello muchísimo más interesante para el crítico que algunas obras "edificantes" estrenadas hace poco como *Diez pasos inmortales*, de



"el clásico tópico de la camaradería viril"

Donehue o *El sol brilla para todos*, de Petrie. Y es que, paradójicamente, el genio de John Ford (como el de King Vidor) se reafirma aun en sus películas menos logradas.

Para realizar su último film Ford ha partido de un guión que es demasiado *suyo*. Es decir, que insiste hasta la saciedad en el clásico tópico de la camaradería viril, tema fordiano por excelencia. Esa camaradería —como de costumbre— supera incompatibilidades manifiestas de carácter y se revela como sentimiento dominante, como posición moral *necesaria*, desde el momento en que las contingencias de la lucha, el encuentro del peligro, la hacen obligada. El tercer camarada de los dos hombres aguerridos de su film deberá ser —también como de costumbre— el propio John Ford, y la clave de un estilo inconfundible puede encontrarse en la relación del cineasta con sus personajes.

Lo malo de *La misión de dos valientes* es que uno de sus personajes principales no merece la camaradería de Ford. James Stewart, que trabaja por vez primera para él, no puede entrar ni con calzador en la galería de los Wayne, Mc' Laglen, Fonda, Ward Bond, etcétera. Convencido de su calidad de gran estrella, Stewart, todo exhibicionismo, se desempeña de acuerdo con una técnica de actuación en la que se mezclan curiosamente las enseñanzas de Frank Capra y las del *Actor's Studio*. Un desastre en suma. Anthony Mann, que hizo de Stewart un verdadero hombre del oeste, quizá sienta, al ver la película de su colega Ford, lo que sintió el célebre doctor Frankenstein cuando su monstruo perdió el control y empezó a actuar *motu proprio*.

A Ford, evidentemente, no puede interesarle un personaje de tal naturaleza. Por lo tanto, se advierte que la película misma no le ha interesado gran cosa, pese a los plausibles intentos de Wid-

mark —otro "intruso" en el mundo fordiano— de portarse con decencia. La mayor parte de *Misión de dos valientes* transcurre entre bostezos del director y de los espectadores, mientras Widmark y Stewart hablan y hablan, tratando de convencerse de que en el fondo son dos buenos amigos.

He aquí, pues, cómo la elección de unos actores y el comportamiento de éstos puede influir en la realización cinematográfica cuando ésta corre a cargo de un John Ford. De igual manera, todos nos portamos de una manera u de otra en las fiestas, según quienes estén en ellas.

Pero si Ford no se interesa por la película en conjunto —y de ahí su labor rutinaria, su total despegue— no por ello deja de sentirse atraído por algunas situaciones. Y es ahí donde revela su genio. Hay en el film varios momentos felices: aquel en el que Linda Cristal, ante el cadáver del comanche que fue su esposo, inicia un lamento fúnebre impresionante (el público, sin embargo, se ríe en ese pasaje; el mismo público que, quizá, se conmueve con *Sissi*). O aquel en el que, poco antes de su muerte, un joven blanco convertido en comanche se precipita sobre la caja de música, último lazo que lo une al mundo en que nació. Otra escena que, más que nada, me intrigó, es una en la que Stewart y Linda Cristal conversan frente a un decorado de cine mudo, encuadrado por Ford conforme a una estética también de cine mudo. Tales ataques súbitos de nostalgia sólo los resienten los auténticamente grandes.

Por todo ello no es posible guardar un mal recuerdo de *Misión de dos valientes*. Tres o cuatro chispazos no hacen una película, de acuerdo. Pero quizá convenga advertir que nuestra memoria cinematográfica retiene, por encima de todo, los chispazos del genio, y éstos son los que nos forman como espectadores.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Concepto versus apreciación

"En el nombre de Cristo, ¡deteneos! ¡Tened piedad de estos pobres indios!" —Fervorín pronunciado por Jorge Ibarguengoitia ante la chusma reaccionaria.

El primer libro de historia de México que tuve se llamaba *Mi patria*. En una de las primeras páginas había un grabado que representaba a dos indios que se habían acercado a las líneas españolas y rebanado de sendos macanazos los pescuezos de dos caballos. Los indios eran los buenos, y los conquistadores, los villanos. El Cura Hidalgo era bueno; Morelos era mejor; Santa-Anna era un malvado que vendió a México; la batalla del 5 de mayo, una gesta gloriosa... En secundaria fui a caer con los maristas; ellos me explicaron que los indios eran pederastas y hacían sacrificios humanos, y que fueron redimidos por los misioneros gracias al genio de Cortés. Hidalgo era un viejito chocho; de Morelos, ni hablar; Guerrero era masón; Santa-Anna perdió Tejas gracias a las maquinaciones diabólicas de Gómez Farias, otro masón; la batalla del 5 de mayo la ganaron los mexicanos sólo porque Márquez había quedado de presentarse con quince mil hombres para apoyar a los franceses y falló a última hora, etcétera. Mi educación no terminó en catástrofe porque, como tuve oportunidad de oír las dos versiones, acabé por no creer en ninguna, pero mi caso es más bien excepcional, y hace apenas cuatro meses estuve en una cantina irrupatense con dos licenciados borrachos mirándose torvamente entre sí.

—“Recuerde, licenciado, que soy liberal.”

—“Y usted recuerde que yo soy conservador.”

Si esta peculiaridad del mexicano de ver el mundo como una película de vaqueros, con villanos y “muchacho”, se refiriera sólo a la política, la cosa no tendría tanta importancia; pero lo malo es que en el campo del arte sucede exactamente lo mismo. Hace pocos días, un amigo mío, que fue maestro de escultura, me explicaba: “No me interesaba que mis alumnos hicieran cosas bellas, sino que captaran el ‘concepto’.” Como los que lo escuchábamos lo miramos tan asustados, nos explicó que el “concepto” consiste en el desarrollo de este axioma: “El arte de una época debe corresponder al pensamiento de la misma.” Lo que a primera vista parece una *platitud*, resulta —después de reflexionar— una afirmación compleja para todo el que no esté armado de una ignorancia supina, y en manos de un maestro decidido corresponde a este otro axioma: “El arte de una época debe corresponder a lo que a mí me dé la gana.” Para un pintor de la Escuela Mexicana, el pensamiento actual es: “México... los pechos cobrizos de la madre mexicana... la frente joven que en sudor se moja, nunca ante otra más alta se sonroja... México, al trabajo fecundo y creador... ¡oh, patria! tus sienas de oliva... etcétera.”

Para un pintor abstracto, en cambio, el pensamiento actual es: “¡Que viene la bomba! ¡que viene el bongó! bebamos, comamos y gocemos, porque mañana moriremos.” Para un dramaturgo de “mensaje”, el pensamiento actual es: “Estamos sitiados, estamos frustrados, mientras más solo está el hombre, es más hombre.” Y así *ad nauseam*.

En la práctica, esta situación se convierte para el estudiante en un verdadero caos. A mí me sucedió. Por ejemplo: en primero de facultad (esto era hace diez años), Usigli empezó por hacernos leer *El arte poética* de Aristóteles, que es una de las lecturas más aburridas y más inútiles de que yo tenga noticia; y luego nos explicó, en unas cuantas clases y con una facilidad asombrosa lo siguiente: los griegos son los únicos clásicos verdaderos; la tragedia griega (la única tragedia) es el exponente más elevado y más perfecto de teatro que haya producido la humanidad; después de dos mil quinientos años, sus obras conservan una frescura extraordinaria. Eurípides es el primer romántico. (No sé por qué, pero este concepto llevaba implícito algo peyorativo.) Después de Eurípides, el teatro decae. Vienen los romanos, que no hicieron más que copiar mal a los griegos, y que produjeron una serie de tragedias sentimentales, y “poco teatrales”, y una comedia de segundo orden, porque no se ocupa de los grandes temas de su tiempo. Así, hasta el Renacimiento. Shakespeare es romántico, pero el único romántico bueno, porque logró hacer un teatro de “caracteres”. El teatro español *in toto* se va a la basura, porque no logró hacer un teatro de “caracteres”. Molière es un genio, pero no puede traducirse. Quitándolo a él, el teatro francés es falso. Después de esta etapa más o menos extraordinaria, aparecen algunas figuras que logran salvarse de la mediocridad general, tales como Ibsen, ... y así hasta nuestros días...

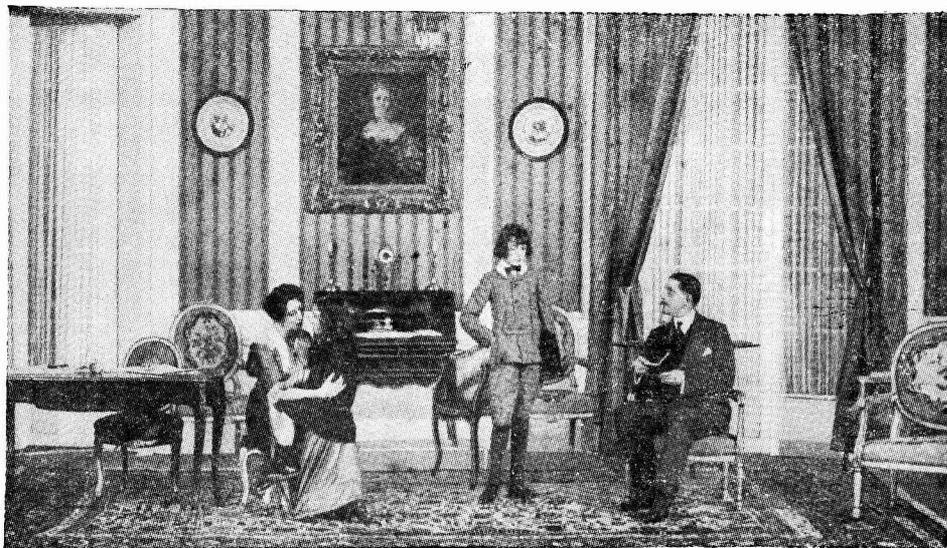
Para un estudiante las cosas se hubieran simplificado mucho después de esta “clave” de lecturas, si no hubiera sido porque contemporáneamente se nos im-

partían otras clases contradictorias, como la de don Julio Jiménez Rueda, que durante un año habló elogiosamente del teatro español del Siglo de Oro, o las de don Francisco Monterde, con su teoría de que en México aparecen los grandes dramaturgos a principios o a finales de siglo (así que no nos quedaba más que resignarnos) y de que Sor Juana se había adelantado en una de sus obras, no recuerdo cuál, en docientos años al teatro de su tiempo... o trecientos, tampoco recuerdo. Marchand, al mismo tiempo, nos hablaba primores (en francés) de la *pièce bien faite*, tan vituperada por Usigli, Bernard Shaw y los demás. De vez en cuando aparecían figurones como Díaz Plaja, que entraba como elefante desbocado en el salón de conferencias, subía al estrado, y tomando un gis ponía una raya horizontal en el pizarrón, y después —en cosa de un cuarto de hora— despachaba la historia entera de la literatura y del arte en una curva sinuosa que tenía como eje la línea horizontal, y que significaba la tendencia dominante de cualquier momento histórico. Por ejemplo: 500 a. C. hacia arriba: por clásico. 200 a. C. hacia abajo: por romántico. 1500 d. C. hacia arriba: por renacentista (clásico). 1650 hacia abajo: por barroco (romántico). 1750 hacia arriba: por neoclásico (clásico). 1820 hacia abajo: por romántico (romántico). 1880 hacia arriba: por naturalista (clásico). 1890 hacia abajo: por el *Art Nouveau* (que es un neo barroco). 1900 hacia arriba: por cubista (clásico). 1920 hacia abajo: por surrealista (romántico)... “A últimas fechas —nos decía Díaz Plaja— con el ritmo moderno de la vida, la tendencia cambia cada dos años de clásico a romántico y *viceversa*.”

El resultado de este adiestramiento era que una niña, por estúpida que fuera, podía —después de tres años de facultad— opinar, autorizada y autoritariamente, sobre cualquier obra de arte, aun sin verla. (Sé de una tesis cuyo título provisional era: *El horror, el terror y el pavor en la literatura universal*.)

Pero el tiempo pasa, y las gentes salen de la facultad y se esparcen por el mundo como tabernáculos ambulantes, llevando junto a su corazón sus malas mañas.

En México cada artista tiene su “concepto”, y el que no lo tiene es un superficial o un primitivo. Cuando le llevo a un director una obra, nunca tiene el



Este hogar es figurativo, y no admite propaganda abstracta

valor de decirme que no le gusta —que sería la verdad—, sino que me dice que al mundo en estos momentos críticos no le interesa el sexo; que los personajes no son reales porque no tienen ideología propia (como si alguien la tuviera); que es muy negativa o que es demasiado positiva; que estoy escribiendo teatro estilo siglo xvi; que la obra no es buena porque es farsa; que no estoy en contacto con el pueblo, y por consiguiente no entiendo el dolor humano, etcétera.

Se dice que tal cosa es casi un *vaudeville* o que es una farsa o que cae en el melodrama —como si fuera bastante decir— y nadie se ocupa de explicar si es un buen *vaudeville* o una mala farsa —que sería lo pertinente.

Ahora bien, nada más natural que si una persona escribe tragedias piense que la tragedia es el más elevado de los gé-

neros dramáticos, y que si escribe farsas piense que todos los géneros son equivalentes; que si alguien pinta abstracto piense que los figurativos están equivocados y *viceversa*, lo que no es natural es que la crítica adolezca de la misma parcialidad.

Sea porque somos un pueblo joven, o porque así está el mundo, el caso es que hemos sustituido la función de apreciación artística, que requiere ciertas condiciones físicas y mentales, por la función de clasificación, que en resumidas cuentas no requiere sino el aprendizaje de ciertos *slogans*, y que permite abrirse paso en la sociedad, tener temas de conversación, ganar amigos entre los del propio partido y enemigos entre los del contrario, y hasta escribir tratados extensos sobre cualquier asunto relacionado con el arte.

tisa: el *Auto sacramental de El Divino Narciso*, la escribió a solicitud de una virreina, y estaba destinado a representarse en la corte, posiblemente, con asistencia de los reyes de España.

En relación con la comedia de Agustín de Salazar y Torres, tal afirmación sorprende aún menos, pues la “gran comedia” o “comedia famosa” —que Juan de Vera Tassis y Villarroel concluiría, “por mandato soberano”— había sido escrita para un cumpleaños de Mariana de Austria, como se recuerda en la edición de 1676, según el dato de Palau, quien consigna: “Fiesta para los años de la Reina nuestra señora.”

Quizás esos antecedentes pudieron influir en la aseveración que hizo el doctor Castorena y Ursúa, al finalizar aquel párrafo de su prólogo, con estas palabras: “para representarse a Sus Majestades” — como se había representado, se sobreentiende, la versión precedente, original, de la misma comedia.

¿O la fuerza de una tradición que, en materia teatral, perduraba en la villa y corte, le llevó a escribir esa afirmación acerca del original en que Sor Juana había acabado y perfeccionado, “con graciosa propiedad”, la comedia de Salazar y Torres?

Fuera de los datos que consignó en su prólogo el doctor Castorena y Ursúa, están aquellos que suministra Sor Juana, con las referencias a *La segunda Celestina*, de Salazar y Torres, en el *Sainete segundo*.

En éste —representado en México, según ya se dijo, hacia 1683, en festejo dedicado a la virreina María Luisa Gonzaga y a su primogénito, nacido ese año—, da por efectuada aquí, poco antes, una representación de *La segunda Celestina* que ella, posiblemente, había completado y pulido.

Dos actores: Muñiz y Arias, al dialogar en el sainete sobre las precedentes jornadas de *Los empeños de una casa* —que critican como supuesto fruto de novel comediógrafo—, aluden a la risueña, reciente interpretación de esa *Celestina*, en la cual el primero había estado “tan gracioso”.

Si tal representación se había efectuado aquí, en 1683 o poco antes, la comedia de Salazar y Torres, concluida y “perfeccionada” por Sor Juana Inés de la Cruz —según expresión del doctor Castorena y Ursúa—, habría sido vista en México, sin que se conociera la conclusión que le dio Vera Tassis, publicada por él en Madrid, en 1694; pues habría podido llegar ésta aquí unos meses antes de la muerte de Sor Juana, acaecida en 1695.

Como de aquella representación, aludida por Sor Juana en su *Sainete segundo*, no quedó huella alguna —descubierta hasta ahora, al menos—, cabe también suponer que sólo haya sido imaginada por la poetisa, como una ficción dentro de la ficción que era el mismo sainete, sin que realmente se hubiera realizado.

En cuanto a la representación, basada en el original inédito de Sor Juana, en Madrid, prometida por Castorena y Ursúa, con asistencia o no de los reyes de España, si llegó a efectuarse allá, lo sería después de iniciado el siglo xviii, aunque tampoco haya quedado huella alguna, aparente, de tal acontecimiento.

ANAQUEL

Por Francisco MONTERDE

En torno a una obra de Sor Juana Inés de la Cruz

Cualquier investigación que se emprenda en torno a la parte, no hallada aún, de la obra teatral en que colaboró Sor Juana Inés de la Cruz, debe tener como punto de partida los datos que proporciona, en su prólogo, el doctor Juan Ignacio de Castorena y Ursúa.

Esos datos nos dicen que, entre las obras de Sor Juana, inéditas al publicarse el tercer tomo que Castorena y Ursúa prologa —*Fama y obras póstumas*, Madrid, 1700—, se contaba “un poema, que dejó sin acabar don Agustín de Salazar y Torres.”

Tal poema, según el concepto que persiste en las retóricas, acerca de las obras de teatro consideradas como poesía dramática, pudo ser un drama o una comedia de Salazar y Torres.

Precisamente una de las comedias de este autor quedó sin terminar a su muerte, acaecida en 1675: la titulada *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, que un año después se imprimía, en Madrid, con otro subtítulo, el de *La segunda Celestina*.

Alusiones contenidas en el *Sainete segundo* de Sor Juana —representado en México hacia 1683, con la comedia *Los empeños de una casa*— dejan ver, a quienes lo han estudiado, que Sor Juana se refiere a aquella obra de Salazar y Torres.

Por el texto de aquel sainete se puede inferir también, que la misma Sor Juana fue una de las que acabaron esa obra, que había dejado inconclusa, al morir, Salazar y Torres. Todo eso está de acuerdo con lo afirmado por Castorena y Ursúa.

Dice después el prologuista de las obras póstumas que el original de ese escrito que “perfeccionó con graciosa propiedad la poetisa”, lo conservaba “la estimación discreta de don Francisco de las Heras, Caballero del Orden de Santiago, Regidor de esta villa” (Madrid, la villa y corte).

Sería infructuoso, quizás, debido a las vicisitudes sufridas por España, a lo largo de más de dos y medio siglos, tratar

de seguir la pista de ese original, manuscrito, de Sor Juana, que guardó aquel personaje, al menos hasta comienzos del siglo xviii.

Sin embargo, los buenos conocedores en materia de heráldica y genealogía españolas y los bibliotecarios y archiveros de la Península Ibérica, bien enterados acerca de la formación y dispersión de archivos y bibliotecas en España, pueden proporcionar informes acerca de la descendencia y los bienes de don Francisco de las Heras.

Gestiones análogas podrían iniciarse acerca de la posible reedición del primer tomo de las *Obras* de Sor Juana, posterior a 1700, que pudiera contener el texto del manuscrito original, conservado en España por aquel caballero.

El doctor Castorena y Ursúa, en el mencionado prólogo, afirmaba: “por ser propio del primer tomo, no le doy a la estampa en este libro y se está imprimiendo”; con lo cual da a entender que prefirió no incluirlo en las *Obras póstumas*, por ambas razones.

Pudo también imprimirse por separado aquel original inédito, como se había impreso *La gran comedia de la Segunda Celestina*, en Madrid, en 1676, según cita de Palau y Dulcet — que recogió Alberto G. Salceda, con el dato adicional de que poseyeron ejemplares de ese curioso impreso los señores Murillo y Cánovas del Castillo. ¿Será factible encontrar alguno de ellos?

El último dato que proporciona, acerca de tal escrito de Sor Juana, el doctor Castorena y Ursúa, en su prólogo varias veces aquí citado, se refiere a la representación del “poema” que había dejado “sin acabar” Salazar y Torres.

El mismo dice, al finalizar aquel párrafo en que menciona el original que guardaba don Francisco de las Heras, y que optó por no incluir entre las *Obras póstumas* de la poetisa: “se está imprimiendo, para representarse a Sus Majestades”.

Esta afirmación no había sorprendido a los sorjuanistas, enterados de que alguna de las obras dramáticas de la poe-

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

"Perdida en las oleadas de lava volcánica; ligada al suelo, vibrante en la sangre india, hay en México la realidad mágica de una cultura que con facilidad puede encenderse nuevamente." Con este epígrafe de Antonin Artaud se inicia *Les poésies mexicaines*, un volumen de 320 páginas que ha reunido Jean-Clarence Lambert para las ediciones Seghers de París.

En el prefacio aclara Lambert: "La obra ofrece dos grandes divisiones: primero la poesía indígena precortesiana, luego la poesía que continúa el siglo XVI, cuando fue impuesto a México el español, esa lengua de otro planeta. Con todo, esta primera división resultó insuficiente y la pluralidad de las poesías mexicanas exigió fraccionarlas en adelante..." "La poesía del México antiguo encarna en dos idiomas principales, absolutamente extraños uno del otro: el maya y el náhuatl. Las cronologías aproximadas otorgan antigüedad a los mayas. El náhuatl se impuso con el imperio azteca. Pero los aztecas provenían de una civilización indefinida llamada tolteca que en alguna época se fundió con el crisol de los mayas."

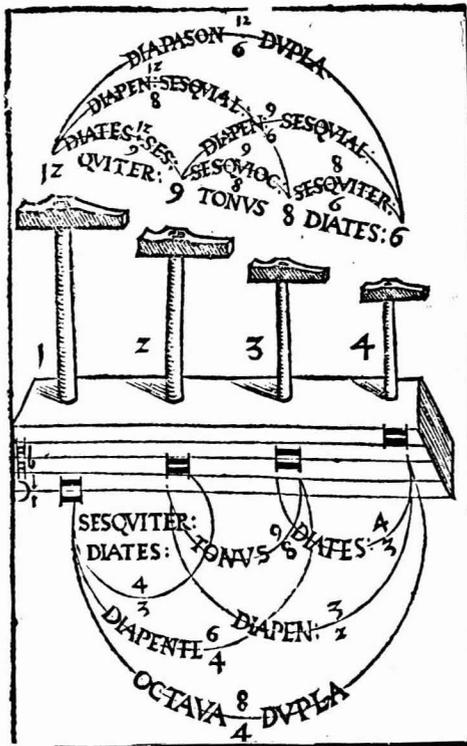
La lírica y la épica náhuatl están representadas en este libro por nueve himnos y cantos rituales; cinco fragmentos del poema de Quetzalcóatl y cuatro del poema de Netzahualcōyōtl; diez composiciones heroicas y catorce líricas; dos enigmas o epigramas; tres *icnucicatl* (cantos tristes) que lamentan la caída de Tenochtitlán. Las selecciones de poesía maya se tomaron del *Popol Vuh*, los *Anales de los Cakchiqueles*, el *Rabinal-Achi* y el *Chilam Balam*. Lambert reconoce ampliamente los méritos del padre Garibay, quien en su *Historia de la literatura náhuatl* reveló muchos de los poemas que hoy aparecen en francés.

Mathilde Pomés (que acaba de traducir *Al filo del agua*, la gran novela de Agustín Yáñez) y Guy Levis-Mano han vertido la porción correspondiente a la poesía colonial (Balbuena, Guevara, Sandoval y Zapata, la *Cena junto al Manzanaves* de Alarcón, sonetos, villancicos y parte del *Primer sueño* de Sor Juana. Los siglos XVIII y XIX están ausentes de esta antología. Lambert cree con J. M. Cohen que la poesía española de ese tiempo no contiene nada que no haya sido mejor hecho en Francia, en Inglaterra o en Italia, y descargado de nombres nada le cuesta iniciar nuestra poesía contemporánea con Manuel José Othón y proseguirla con Díaz Mirón, Nervo, González Martínez, López Velarde, Tablada, Reyes, Villaurrutia, Torres Bodet, Gorostiza, Novo, Paz, Chumacero y Arreola. *Les poésies mexicaines* incluye en el capítulo *Voces nuevas* a los jóvenes que ahora inician su plenitud: Rosario Castellanos, Jaime García Terrés, Jaime Sabines y Marco Antonio Montes de Oca. La poesía popular deja cuatro corridos —de extraña resonancia en la versión francesa—: Madero, Zapata, Villa y los combates de Celaya.

Por encima de sus omisiones (¿cómo pueden faltar Gutiérrez Nájera y Urbina, renovadores que modificaron la opaca tradición?, ¿es justo desligar de entre los jóvenes a Rubén Bonifaz Nuño?), este libro señala, una vez más, que nuestra literatura ha roto el aislamiento y encuentra su verdadero sitio en la expresión de hoy. Muestra, asimismo, el reconocimiento que tiene en Europa nuestro mayor poeta, Octavio Paz. Actualmente —escribió Lambert— Paz es sin disputa uno de los poetas más importantes en lengua

castellana y su resplandor ha trascendido, después de algunos años, las fronteras mexicanas.

La *Revista Mexicana de Literatura*, que al lado de los *Cuadernos del Viento* ha reunido a los escritores de la más reciente generación, dedica un número especial a una seria y rigurosa radiografía de la censura. Colaboran: Tomás Segovia ("Diré en conclusión que no sé cómo podría concebirse una censura aceptable, ni tampoco si algún día podrá suprimirse totalmente. Pero sí creo que esa supresión supondría una sociedad mucho más sana y justa"); Miguel González Avelar ("La garantía constitucional que consagra la libre manifestación de las ideas, es apenas un derecho; pero hay que pelear por él sin descanso porque cada libertad es un camino que conduce, por su lado, a la libertad entera"); Jaime García Terrés ("Lo primero es estar en guardia. Y oponer a la seducción sistemática de la mentira organizada, del mercantilismo operante, nuestra propia libertad, nuestro buen juicio, nues-



tra dignidad de ciudadanos y hombres libres. Lo demás quizá vendría por añadidura"); Manuel Elizondo ("En general, la censura se establece como el esfuerzo de un organismo por no quebrarse en la angustia con su inmadurez y por no romper con la realidad en que vive"); Emilio Carballedo ("La censura mexicana es un ejemplo de cómo un gobierno constitucional, laico y dentro de la más atinada izquierda, puede contar con un sistema de censura que envidiarían en la España de Franco, en el Santo Domingo de los Trujillos, o en el mismo Vaticano del Papa"); Luisa Josefina Hernández ("Esta censura no desea moralizar un pueblo en sentido amplio, no desea tocar los resortes positivos y saludables que están en el alma de todos los hombres; lo que busca es conservar la apariencia de la moralidad; no le interesa la corrupción interior y la protege para sus fines particulares"); José de la Colina ("Cuando no se posee una mente capaz de captar tales sutilezas, es fácil prohibir una película que no sólo no es inmoral sino que es esencial-

mente moral, mientras se permite la exhibición de films cuya moralidad es innegable, por ejemplo los celuloideos militaristas que exaltan un hecho tan monstruoso como el sacrificio del hombre concreto a una idea abstracta como la patria"); Arnaldo Orfila Reynal ("Es estúpido pretender que con la censura se pueda detener un corriente ideológica, ocultar un proceso político, evitar la lucha que el pensamiento puede librar contra formas caducas, regresivas, impuestas por un régimen político o social"); Alexandro ("No puede haber arte sin libertad de investigación, mucho menos arte teatral, ya que en esta creación se agrega el factor público, colaborador inseparable del espectáculo"). Mediante estas frases, desligadas de su contexto, no es posible formarse una idea aproximada de lo que significa el lúcido enjuiciamiento que han hecho nuestros intelectuales. El número se completa con un artículo sobre la censura en España (que merecería ser comentado aparte), una entrevista de Jorge Ibarguengoitía con el ingeniero Núñez de "La Legión Mexicana de la Decencia", y una encuesta de Rita Murúa entre algunos periodistas de la "gran prensa" y de la "prensa independiente". A manera de apéndice, se incluyen un texto de Henry Miller (*La obscenidad y la ley de la reflexión*), la sentencia del juez Woolsey que levantó la prohibición al *Ulysses*, y los documentos que Baudelaire dio a su abogado durante el proceso de *Les fleurs du mal*. En la imposibilidad de comentarlo, dejamos constancia de este número excepcional de la *Revista Mexicana de Literatura*.

I must speak the thruth, and nothing but the thruth. Sería soberbia no mencionar en esta página las palabras que desbocó un apunte sobre Enrique Larreta (*Simpatias y Diferencias*, agosto de 1961). En México en la *Cultura* Max Aub reprenió afectuosamente y llamó "crítico" a quien, autor de simples comentarios, no pretende ni ejerce tal actividad. "*La gloria de don Ramiro* es una novela sin más interés que su afán artístico sin lograr... ¿Cómo es posible que le guste esta clase de literatura? ¿Por qué oscuros caminos este pastiche, esta copia académica le parece bien? Reconozco mi asombro, mi ignorancia. La fama embalsamó a Larreta; pero me pasma que tantos o tan pocos años después un joven de buena salud le salude tan bajo. Normal que lo inciese Max Henríquez Ureña, pero que lo haga José Emilio Pacheco, a más de incomprendible es peligroso (para él, se entiende). Sabemos, ahora, que corriendo más aprisa sí amanece más temprano. Ahora bien, con la edad se descubre que la prisa es mala para todo. José Emilio Pacheco es demasiado joven para dictaminar sobre cuanto le salga por delante..." *And yet, and yet.* El artículo contiene varios juicios sobre Larreta que no quisiera transcribir. Lamento que mi afán por recordar al novelista argentino haya causado esta necrografía.

La crítica de la crítica-crítica no se detiene allí. En los *Cuadernos del Viento* Carlos Valdés y Huberto Batis comentaron el incidente aludiendo a mi "prolífica audacia" e injuriando a Larreta: "*La gloria de don Ramiro*, fétido bodrio del tardíamente fallecido Enrique Larreta." Ya que por vez primera me he consentido hablar en nombre propio, mi réplica, mi único deseo es que después de los años, cuando hayan trabajado y vivido lo que Larreta, mis amigos no terminen bajo sus libros y su vida con epitafios semejantes. Aunque, *Time present and time past are both perhaps present in time future.*

—J. E. P.