Revista de la Universidad de Mexico

* Respuesta a Madariaga
* Cuba y España

* Beatniks

Julio 1961

Volumen XV, Número 11
México, julio de 1961
Ejemplar: $ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector
Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Jefe de Redacción:
Carlos Valdés

Secretarios de Redacción:
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

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

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

PATROCINADORES

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

Esta revista no tiene agentes de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL
La feria de los días — *Jaime García Terrés*

ENSAYO
Cuba y España — *Manuel Tuñón de Lara*
Pedro Páramo — *Mariana Frenk*

DOCUMENTOS
Escenas de Hemingway

POESÍA
Antología "Beat" — *Ferlinghetti, Ginsberg, O'Hara, El hermano Antonino O. P., Levertov, Lamantia, Ashbery.* (Versiones de Ernesto Cardenal)
Primeros pasos en la ciudad — *Jaime Sabines*

FICCIÓN
Prosas — *Elena Poniatowska*

ARTES PLÁSTICAS — *Carlos Valdés*

MÚSICA — *Jesús Bal y Gay*, *Juan Vicente Melo*

CINE — *Emilio García Riera*

TEATRO — *Jorge Ibargüengoitia*

BIBLIOTECA AMERICANA — *Ernesto Mejía Sánchez*

LIBROS — *Carlos Valdés*

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS — *José Emilio Pacheco*

DIBUJOS — *Vlady, Ibargüengoitia, Pinonncelly*

En páginas interiores, un ensayo de Mariana Frenk sobre el gran novelista mexicano Juan Rulfo

la feria de los días

I

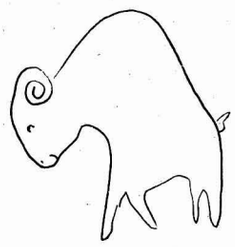
DON Salvador de Madariaga es, por principio de cuentas, un escritor de no muy claros méritos literarios. Pero no es su mediocridad lo que en estos momentos nos concierne, sino el irresponsable, frívolo y vanidoso espíritu que en él parece ir creciendo con los años, y que lo urge a proclamarse de vez en cuando pontífice y portavoz de la latinidad en materia espiritual y política. A tal ambición debe el dudoso privilegio de haber visto publicado a ocho columnas, en cierto diario mexicano, un artículo suyo en defensa de la intervención en Cuba; nueva versión aún más torpe que la original, si no menos abundante en sofistería, de otro artículo anteriormente cobijado en el *Washington Post* del último 7 de mayo.

II

CON DESPARPAJO sostiene Madariaga: "Por no haber intervenido Francia, Inglaterra y los Estados Unidos en favor de la República Española en 1936, intervinieron, de hecho, en favor de Franco. Si los norteamericanos hoy no intervienen en contra de Castro, intervendrán pasivamente en su favor, como activamente lo están haciendo la Unión Soviética y China . . . Hay, pues, que intervenir en Cuba y para asegurar la libertad primero de los cubanos, y luego del resto del Continente."

III

CON DELIBERACIÓN malintencionada olvida el melodramático novelista que el movimiento franquista triunfó en contra del pueblo español, que lo rechazaba y lo hubiera ahogado a no ser por la *intervención agresiva* del nazifascismo que entronizó a los sublevados. La Revolución Cubana, gústeles o no a quienes la miran de lejos, y con todos sus peligros y limitaciones, ha sido obra del pueblo cubano; si buscó los apoyos que ahora tiene, ello fue después de habérsele injuriado, amenazado y coartado en el país que ahora pretende asumir los derechos exclusivos de liberación popular. En otras palabras, la intervención que tanto implora el indiscreto polígrafo vendría a equivaler, en última instancia, a la agresión germano-italiana de entonces, antes que a un fortalecimiento exterior del verdadero pueblo de Cuba.



IV

EL PROFESOR John P. Roche, estadounidense, catedrático de la Universidad de Brandeis, y quien dista de ser, por lo demás, simpatizante de la Revolución Cubana, ha escrito recientemente: "Seamos lógicos; reconozcamos que si la URSS puede tolerar a Yugoslavia, Turquía e Irán, nosotros podemos tolerar una Cuba Comunista." No es posible aceptar por ahora la validez de semejante definición del presente régimen cubano; pero no hay duda que el profesor Roche conoce al menos una sensatez que el brillante y vacuo Madariaga ignora.

V

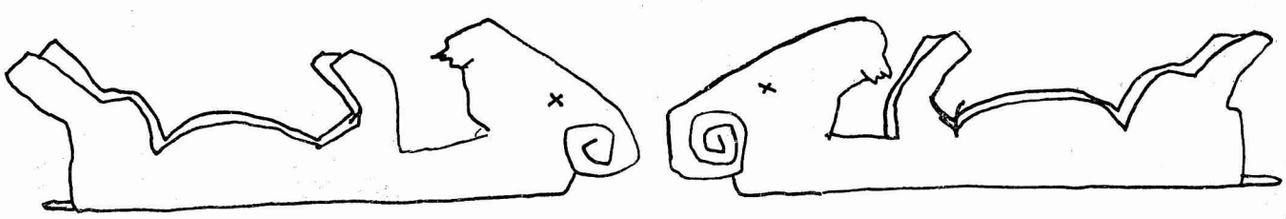
MÁS INTELIGENTES y honestas son las afirmaciones de Wayne Morse, senador por el Estado de Oregón: "A mi juicio, Cuba no es un puñal apuntado al corazón de los Estados Unidos, sino un clavo en nuestra carne. Irritante y doloroso como los clavos suelen ser. Pero no creo que pueda justificarse, sobre la base de los acontecimientos actuales ni de los acontecimientos previsibles en el futuro inmediato, el argumento en favor de una intervención militar en Cuba . . . Si los Estados Unidos tratan de dirimir sus diferencias con Cuba mediante el uso de la fuerza militar, ya sea directa o indirecta, tardaremos un mínimo de medio siglo en recobrar, si acaso los recobramos, el prestigio, la comprensión, la simpatía y la confianza de cada uno de nuestros vecinos latinoamericanos . . ."

VI

DON Salvador de Madariaga está demasiado ocupado en la oficiosa apología del mundo libre, para prestar atención, siquiera, a las voces de aquellos ciudadanos estadounidenses que se esfuerzan por pensar con la cabeza. No digamos para atender las opiniones de observadores imparciales como Claude Julien (autor de uno de los mejores libros sobre la Revolución Cubana, editado en París), como K. S. Karol (cronista del semanario *L'Express*, y hoy huésped de México), como Kingsley Martin (antiguo director del anticomunista y londinense *New Statesman*). Y seguramente sería mucho pedirle que escuchara la voz de los pueblos hispanoamericanos cuya representación se obstina en detentar. Ahora bien, si su exceso de trabajo, si la inercia de sus viejos hábitos intelectuales, le impiden el acceso a estas fuentes de información, ¿no valdría más quedarse callado y dejar de ponerse en un ridículo que tan mal se compadece con sus canas?

—J. G. T.

Nota: Gran parte de los renglones publicados en esta página, desde su nacimiento, han sido recogidos en La feria de los días (y otros textos políticos y literarios), *Imprenta Universitaria, 1961.*



DOCUMENTOS

ESCENAS DE HEMINGWAY*

SALUDÓ hacia lo invisible, dio media vuelta, arrojó su montera por encima del hombro y se dirigió al toro, llevando la muleta en la mano izquierda y la espada en la derecha.

Al aproximarse al animal, que le miró con ojos penetrantes, Manuel reparó en cómo las banderillas le colgaban por el lado izquierdo y en la extensa y brillante mancha sanguinolenta producida por la puya de Zurito. Se fijó en la postura de pies del toro. A la par que marchaba hacia delante, la muleta en la mano izquierda y la espada en la derecha, observaba los pies del toro. El toro no puede arrancarse si no junta antes los pies. Ahora los tenía separados, por el cansancio.

Manuel siguió acercándose, observando siempre los pies. Así debe hacerse. Hasta ahora, todo iba bien. Tendría que torear bajándole la cabeza al toro, para que los cuernos pasaran bien y poder matarlo. Mas no había que pensar aún en la estocada ni en la muerte del toro. Cada cosa a su tiempo. Sin embargo, estas suertes por venir se le amontonaban en la cabeza. Marchando hacia delante, observando los pies del toro, vio sucesivamente sus ojos, su hocico mojado y la ancha curva de sus astas, rematadas en agudas puntas. Unos círculos de luz rodeaban los ojos del toro. Y estos ojos miraban a Manuel. El bruto comprendía que iba a luchar con aquella figurilla de cara pálida.

Parado ahora, extendiendo la roja tela de la muleta con la espada, sujetándola al pincharla con el extremo del acero, pasándose todo a la mano izquierda, desplegando la roja franela como la vela de una barca, Manuel miraba las puntas de los cuernos. Una se había astillado al chocar contra la barrera; la otra era aguda como púa de puercoespín. Manuel observó, mientras desplegaba la muleta, que la blanca base de los cuernos estaba teñida de sangre. Pero en tanto miraba estas cosas no perdía de vista los pies del toro. El toro estaba atento a Manuel.

Se dijo: Se ha puesto a la defensiva. Se está reservando. Tengo que sacarlo de ella y cuidarle la cabeza baja. Que siempre tenga la cabeza baja. Zurito ya se la bajó una vez, pero la ha vuelto a enderezar. Sangrará cuando yo empiece a torearlo y tendrá que volver a humillar.

Agitando la muleta en la mano izquierda, la tela ampliamente extendida gracias a la espada, citó al toro.

Se engalló en gesto de desafío y agitó la franela.

El toro vio la muleta. Era de un brillo escarlata bajo los arcos voltaicos. Las patas del toro se juntaron.

¡Ya viene! —¡Uuh!— Manuel giró al llegar el toro y alzó la muleta, de modo que ésta pasó sobre los cuernos y barrió el ancho lomo del bruto desde la cabeza hasta el rabo. El toro pasó, sin encontrar más que el aire en su embestida. Manuel no se había movido.

Al final del pase, el toro se revolvió como un gato al llegar a un rincón y dio cara a Manuel.

Seguía el ataque. Su anterior pesadez había desaparecido. Manuel percibió la sangre fresca brillando flancos abajo y deslizándose hasta las patas del animal. Retiró la espada de la muleta, pasándola a la mano derecha. Conservó la tela roja en la mano izquierda, muy baja, y, arqueándose de dicho lado, citó al toro. Las patas del toro se apretaron al clavar la mirada en la muleta. Ya viene, pensó Manuel. —¡Uuh!

Giró al ritmo de la embestida, arrastrando la muleta ante la cabeza del bruto, los pies firmes, la espada contramarcando la curva, al destello de su luz bajo los arcos.

El toro volvió a cargar cuando el pase natural terminó y Manuel levantó la muleta para dar el de pecho. Firmemente plantado, el toro le rozó el pecho al pasar bajo la muleta. Manuel retiró la cabeza para evitar los palos de las banderillas, que sonaban al chocar entre sí. El sudoroso y negro cuerpo del toro lo empujó en el pecho, al rematar el pase.

El invencible

RECORDABA aquella lejana noche en que Williamson, el oficial del cuerpo de bombarderos, fue herido por una granada lanzada por un patrullero alemán, cuando él atravesaba las alambradas; y cómo, llorando, nos pidió a todos que lo matásemos. Era un hombre gordo, muy valiente y buen oficial, aunque demasiado amigo de las exhibiciones fantásticas. Pero, a pesar de sus alardes, un foco le iluminó aquella noche entre las alambradas, y sus tripas empezaron a desparramarse por las púas a consecuencia de la explosión de la granada, de modo que cuando lo trajeron vivo todavía, tuvieron que matarlo. "¡Mátame, Harry!" "¡Mátame, por el amor de Dios!" Una vez sostuvieron una discusión acerca de que Nuestro Señor nunca nos manda lo que no podemos aguantar, y alguien exponía la teoría de que, diciendo eso en un determinado momento, el dolor desaparece automáticamente. Pero nunca se olvidaría del estado de Williamson aquella noche. No le pasó nada hasta que se terminaron las tabletas

Hemingway: Hoy, su figura oculta un poco su trabajo

* Elegida al azar, esta selección no pretende ofrecer una imagen de la obra de Hemingway, sino mostrar algunos de los escenarios en que transcurre el mundo del gran narrador: España y la corrida de toros, España y la guerra civil, la noche africana, el mar, patria de todos y razón que mueve al heroísmo. Con este propósito se reúnen páginas tomadas de diversos libros (ver *Simpatías y Diferencias*).

de morfina que Harry no usaba ni para él mismo. Después, matarlo fue la única solución.

Las nieves del Kilimanjaro

Subieron al automóvil y a la luz grisácea del amanecer se dirigieron al río a través de la arboleda. Macomber abrió la recámara de su fusil y, después de comprobar que los proyectiles estaban en la recámara, cerró el arma y echó el seguro. Notó cómo temblaban sus manos. Se palpó los bolsillos para ver si tenía una buena provisión de cartuchos y luego acarició los que llevaba en las presillas delanteras de su camisa. Se volvió hacia el asiento trasero del automóvil, donde estaban sentados Wilson y su mujer. Ambos reían con excitación, y el cazador se inclinó hacia adelante susurrando:

—Mire usted cómo bajan los buitres. Esto significa que el viejo ha abandonado su presa.

En la ribera opuesta del río, Macomber pudo ver las aves de presa que describían círculos en el aire, sobre los árboles, lanzándose de pronto hacia la tierra.

—Lo más probable es que venga a beber aquí antes de retirarse a descansar —musitó Wilson—. Mantenga los ojos abiertos.

Marchaban lentamente a lo largo de la orilla, que en aquel lugar caía cortada a pico sobre el lecho cubierto de cantos rodados, hiriendo aquí y allá los árboles al pasar. Macomber estaba observando la orilla cuando se dio cuenta de que Wilson le cogía por el brazo. El auto se detuvo.

—Allí está —le oyó decir—. Frente a usted, a la derecha. Baje y dispárele. Es un ejemplar maravilloso.

Macomber vio al león. Estaba casi de perfil, con la gran cabeza levantada y vuelta hacia ellos. La temprana brisa matinal que soplaba en esa dirección agitaba apenas su oscura melena. Parecía enorme. Su silueta se recortaba sobre el fondo, con sus pesados omoplatos, bajo los cuales sobresalía un pecho grande como un barril.

—¿A qué distancia estará? —preguntó Macomber.

—Más o menos, a unos setenta y cinco metros —replicó Wilson—. Baje y salga a su encuentro.

—¿Por qué no tirar desde aquí?

—No hay que disparar nunca desde el coche —oyó a Wilson murmurar en su oído—. Salga. No va a estar allí todo el día esperándole.

Macomber salió por la curvada abertura lateral del asiento delantero y puso los pies en el suelo. El león estaba todavía allí mirando majestuosa y fríamente hacia el objeto del que sólo veía la silueta, y cuyo volumen era como el de un enorme rinoceronte. El viento no llevaba hasta sus fosas nasales el olor de hombre y tenía los ojos fijos en aquella forma, moviendo un poco su enorme cabeza de un lado a otro. Luego, mientras miraba hacia aquel el objeto, sin temor alguno, pero dudando antes de decidirse a bajar a beber a la ribera con una cosa semejante frente a él, vio destacarse del conjunto la figura de un hombre, y dando vuelta rápidamente, corrió a acogerse al abrigo de los árboles. En aquel momento, oyó un estampido seco y sintió el golpe de una sólida bala 30-36 de 150 gramos, que le mordía el flanco, y la ardiente y repugnante brecha abierta en su estómago. Trotó, sintiendo las patas pesadas, y con su enorme panza herida corrió por entre los árboles a buscar refugio en las altas hierbas. Nuevamente, el estampido volvió a alcanzarlo y pasó a su lado desgarrando el aire. Luego estalló una vez más y entonces sintió el golpe en sus costillas inferiores y la boca se le llenó de pronto de sangre caliente y espumosa. Galopó hacia los altos pastos donde podría ocultarse aplastado contra el suelo y lograr que esa cosa se acercara para saltarle encima y cazar al hombre que la llevaba.

Macomber no pensó en lo que podía sentir el león, cuando abandonó el automóvil. Sólo tenía conciencia de que sus manos temblaban y a medida que se alejaba se le hacía más difícil mover las piernas. Tenía los muslos endurecidos, rígidos, pero podía notar el movimiento de sus músculos. Levantó el fusil, apuntó a la unión de la cabeza y los hombros del animal y apretó el gatillo. No ocurrió nada, a pesar de que hizo fuerza hasta que empezó a sentir que se le quebraba el dedo. De pronto recordó que había colocado el seguro y al bajar el fusil para abrir la llave, dio otro paso helado hacia adelante. El león distinguió entonces su silueta recortada netamente contra la forma confusa del automóvil; se volvió y empezó a trotar, alejándose. Al hacer fuego, Macomber oyó un corto gruñido, señal de que la bala había dado en el blanco; pero el animal siguió. Disparó de nuevo y todos pudieron ver cómo el proyectil levantaba una nube de polvo más allá del felino que huía. Hizo fuego otra vez, recordando que tenía que bajar la puntería, y se oyó el impacto de la bala. El león galopó y llegó a los altos pastos antes de que el cazador pudiera hacer funcionar nuevamente el percutor.

Macomber permaneció clavado en el mismo sitio con una sensación de repugnancia en el estómago. Sus manos temblaban aún sosteniendo el Springfield amartillado. Robert Wilson y su mujer estaban a su lado, junto con los portadores de fusiles, que hablaban animadamente en wacamba.

—Lo alcancé —exclamó—, lo alcancé dos veces.

—Le dio en el vientre y en otra parte de los cuartos delanteros —dijo Wilson sin entusiasmo. Los portadores de fusiles estaban muy graves. Ya no hablaban.

—Tal vez lo haya matado —continuó Wilson—; tendremos que aguardar un poco para salir a buscarlo.

La vida feliz de Francis Macomber

Después se quedó inmóvil, con los codos hundidos en la hojarasca y el cañón del fusil automático apoyado contra el tronco del árbol.

Cuando el oficial se acercara al trote, siguiendo las huellas dejadas por los caballos de la banda, pasaría a menos de veinte metros del sitio en que se encontraba Roberto Jordán. A esa distancia, no era posible errar. El oficial era el teniente Berrendo. Había venido desde La Granja, obedeciendo órdenes de llegarse hasta el paso, después de recibido el aviso del ataque al puesto inferior. Habían venido galopando, a marchas forzadas. Al llegar al puente volado, tuvieron que volver sobre sus pasos, para cruzar la garganta mucho más arriba y dar un rodeo por entre la arboleda. Los caballos estaban sudorosos y fatigados, y era necesario espolearlos para que trotaran.

El teniente Berrendo se acercaba, siguiendo las huellas, con la expresión seria y grave. Su fusil automático iba apoyado en la montura, recostado en el brazo izquierdo. Roberto Jordán estaba tendido de bruces detrás del árbol, esforzándose por mantener el dominio de sus sentidos y cuidando delicadamente de mantener la firmeza del pulso. Estuvo esperando hasta que el oficial llegó a la mancha de sol, donde los primeros pinos del bosque se unían a la verde ladera. Podía sentir los latidos de su corazón batiendo contra el suelo cubierto de hojarasca.

Por quién doblan las campanas

Empezó a abrirse paso de nuevo hacia la popa, a gatas, con manos y rodillas, cuidando de no sacudir el sedal del pez. Éste pudiera estar ya medio dormido, pensó. Pero no quiero que descanse. Debe seguir tirando hasta que muera.

De vuelta en la popa se volvió de modo que su mano izquierda aguantara la tensión del sedal a través de sus hombros y sacó el cuchillo de la funda con la mano derecha.

Ahora las estrellas estaban brillantes y vio claramente el dorado y le clavó el cuchillo en la cabeza y lo sacó de abajo de la popa. Puso uno de sus pies sobre el pescado y lo abrió rápidamente desde la cola hasta la punta de su mandíbula inferior. Luego soltó el cuchillo y lo destripó con la mano derecha, limpiándolo completamente y arrancando de cuajo las agallas. Sintió la tripa pesada y resbaladiza en su mano y la abrió. Dentro había dos peces voladores. Estaban frescos y duros y los puso uno junto al otro y arrojó las tripas a las aguas por sobre la popa. Se hundieron dejando una estela de fosforescencia en el agua. El dorado estaba ahora frío y era de un leproso blanco-gris a la luz de las estrellas y el viejo le arrancó el pellejo de un costado mientras sujetaba su cabeza con el pie derecho. Luego lo viró y peló la otra parte y con el cuchillo levantó la carne de cada costado desde la cabeza a la cola.

Soltó el resto por sobre la borda y miró a ver si se producía algún remolino en el agua. Pero sólo se percibía la luz de su lento descenso. Se volvió entonces y puso los dos peces voladores dentro de los filetes de pescado y, volviendo el cuchillo a la funda, regresó lentamente a la proa. Su espalda era doblada por la presión del sedal que corría sobre ella mientras él avanzaba con el pescado en la mano derecha.

De vuelta en la proa puso los dos filetes de pescado en la madera y los peces voladores junto a ellos. Después de esto afirmó el sedal a través de sus hombros y en un lugar distinto y lo sujetó de nuevo con la mano izquierda apoyada en la regala. Luego se inclinó sobre la borda y lavó los peces voladores en el agua notando la velocidad del agua contra su mano. Su mano estaba fosforescente por haber pelado el pescado y observó el flujo del agua contra ella. El flujo era menos fuerte y al frotar el canto de su mano contra la tablazón del bote salieron flotando partículas de fósforo y derivaron lentamente hacia popa.

—Se está cansando o descansando —dijo el viejo—. Ahora déjame comer este dorado y tomar algún descanso y dormir un poco.

Bajo las estrellas en la noche, que se iba tornando cada vez más fría, se comió la mitad de uno de los filetes de dorado y uno de los peces voladores limpio de tripa y sin cabeza.

El viejo y el mar

POESÍA "BEAT"

Traducción de Ernesto CARDENAL

LAWRENCE FERLINGHETTI

UN CONEY ISLAND DEL ESPIRITU

(1)

En las más grandes escenas de Goya nos parece que vemos
los pueblos del mundo
exactamente en el momento en que
por primera vez alcanzaron el título de
'humanidad sufriente'
Se retuercen en la página
con un verdadera furia
de adversidad
Amontonados
gimiendo con bebés y bayonetas
bajo cielos de cemento
en un paisaje abstracto de palos secos
estatuas dobladas alas de murciélagos y picos
horcas resbalosas
cadáveres y gallos carnívoros
y todos los rugientes monstruos finales
de la
'imaginación del desastre'
son tan sangrientamente reales
es como si todavía existieran realmente
Y existen
Sólo el paisaje ha cambiado
Todavía están alineados en las carreteras
plagadas de legionarios
falsos molinos de viento y gallos dementes
Son la misma gente
sólo que más lejos del hogar
en autopistas de cincuenta carriles
en un continente de concreto
intercalado de blandos anuncios
representando imbéciles ilusiones de felicidad
La escena tiene menos cureñas
pero más ciudadanos inválidos
en automóviles pintados
y llevan placas extrañas
y motores
que devoran Norteamérica

RETRATOS DEL MUNDO IDO

(12)

Cuando leo a Yeats y no pienso
en Irlanda
sino en Nueva York en verano
y yo entonces allí
leyendo aquel ejemplar que encontré
en el Él de la Tercera Avenida
el Él
con sus abanicos con moscas
y sus letreros que dicen
SE PROHIBE ESCUPIR
el Él
zangoloteando en su mundo de tercer piso
con cara de no haber oído hablar nunca
en sus puertas del tercer piso
con cara de no haber oído hablar nunca
del suelo
una anciana dama
regando su planta
un pisaverde con sombrerito
clavando un alfiler en su corbata de pepermín
y con cara de no tener ningún lugar adonde ir
más que a coneyisland
o un tipo sin camisa
meciéndose en su mecedora
mirando pasar el Él
como si fuera a pasar distinto
cada vez
Cuando leo a Yates yo no pienso
en la Arcadia
y sus bosques que Yeats creía muertos
sino más bien
en todos los rostros idos
bajando en el centro de la ciudad
con sus sombreros y sus empleos
y en aquel libro perdido que yo encontré
con su pasta azul y por dentro blanca
donde habían escrito con lápiz
¡JINETE, PASA DE LARGO!

CRISTO SE BAJÓ

Cristo se bajó
de Su Árbol desnudo
este año
y huyó adonde
no hubiera árboles de Navidad arrancados
con caramelos y estrellas frágiles.

Cristo se bajó
de Su Árbol desnudo
y huyó adonde
no hubiera árboles de Navidad dorados
ni árboles de Navidad plateados
ni árboles de Navidad de papel de estaño
ni árboles de Navidad de plástico rosado
ni árboles de Navidad de oro
ni árboles de Navidad negros
ni árboles de Navidad celestes
adornados con velitas eléctricas
y rodeados de trencitos eléctricos de lata
y tíos pesados y creídos.

Cristo se bajó
de Su Árbol desnudo
este año
y huyó adonde
ningún intrépido vendedor ambulante de Biblias
recorriera el país
en un cadillac de dos tonos
y donde ningún Nacimiento de Sears Roebuck
completo con Niño plástico y pesebre
llegara por correo certificado
el Niño por entrega inmediata
y donde los Magos de televisión
no cantaran alabanzas al Whiskey Lord Calvert

Cristo se bajó
de Su Árbol desnudo
este año
y huyó adonde
ningún gordo desconocido y bonachón
vestido de franela roja
con barba blanca de mentira
caminara haciéndose pasar
por una especie de santo del Polo Norte
a través del desierto hacia Belén Pennsylvania
en un trineo Volkswagen
arrastrado por renos retozones de Adirondack
con nombres alemanes
y cargado con sacos de Humildes Regalos
de Sacks de la Quinta Avenida
para el Niño Dios que cada uno se imagina

Cristo se bajó
de Su Árbol desnudo
este año
y huyó adonde
los cantadores de villancicos de Bing Crosby
no lloriquearan que la Nochebuena es fría
y los ángeles del Radio City
no patinaran sin alas
en un país de las maravillas todo nevado

entrando a un cielo de alegres cascabeles
diariamente diariamente a las 8:30
con matinés de la Misa del Gallo.

Cristo se bajó
de Su Árbol desnudo
este año
y se fue a refugiar silenciosamente en
el vientre de una anónima María otra vez
donde en la noche oscura
del alma anónima de cada uno
Él espera otra vez
una inimaginable
e imposible
Inmaculada Reconcepción
la más loca
de las Segundas Venidas

ALLEN GINSBERG

A LINDSAY

VACHEL, salieron las estrellas
ha atardecido en la carretera del Colorado
un auto se arrastra despacio por la pradera
En la luz mortecina resuena el radio con un jazz
el vendedor destrozado enciende otro cigarrillo
En otra ciudad hace 27 años
veo tu sombra en la pared
Estás sentado con tus tirantes sobre la cama
La sombra de la mano levanta una pistola sobre tu cabeza
Tu sombra cae sobre el piso

FRANK O'HARA

POEMA

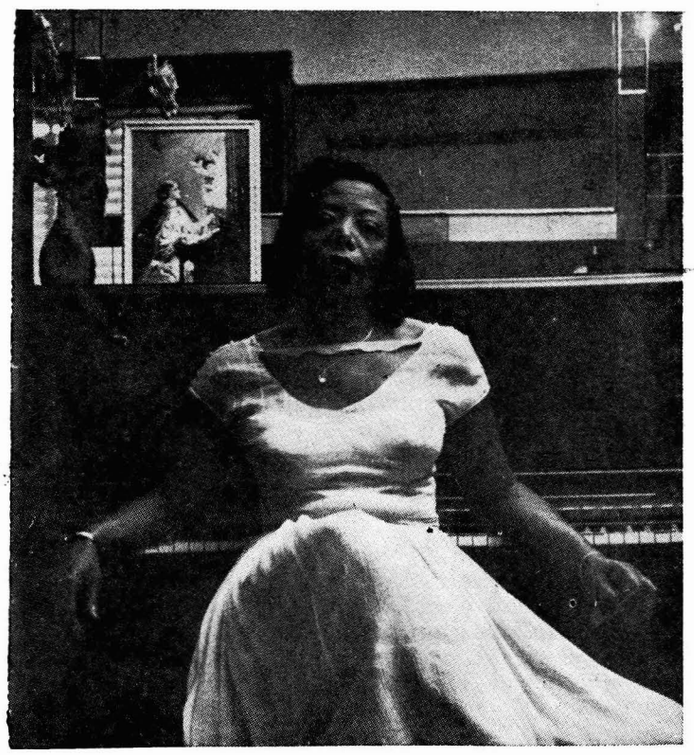
¡KHRUSHCHEV llega en el día mejor!
la fresca luz engalanada
es expulsada de los enormes muelles de cristal por un ventarrón
y todo se menea, todo corre
este país
tiene todo menos *politesse* dice un taxista portorriqueño
y cinco muchachas diferentes que veo
se parecen a Piedie Gimbel
con su pelo rubio meneándose también,
como estaba cuando yo empujaba
a su hijita en el trapecio en el parque también había viento
anoche fuimos al cine y salimos de él,
Ionesco es más grande
que Beckett, dijo Vincent, eso creo, unos blintzes de arándanos
y a Khrushchev le daban probablemente una buena tratada en
Washington, no hay *politesse*
Vincent habla del viaje de su mamá a Suecia
Hans nos habla
de la vida de su papá en Suecia, es como el cuadro *Suecia*
de Grace Hartigan
y yo me voy a la cama y los nombres dan vueltas en
mi cabeza
Purgatorio Merchado, Gerhard Schwartz y Gaspar González
todos
figuras desconocidas del amanecer cuando voy al
trabajo
adonde el mal del año irá
cuando septiembre asalta Nueva York
y lo convierte en estalagmitas de ozono
depósitos de luz
entonces vuelvo
me hago un café, y leo a François Villon, su vida, tan negra
Nueva York lo ciega a uno y mi corbata vuela en la calle
yo quisiera que de verdad volara
aunque hace frío y me calienta un poco el
pescuezo
mientras el tren trae a Krushchev a la Estación Pennsylvania
y la luz parece eterna
y la alegría parece inexorable
yo siempre soy tan tonto que la encuentro en el viento

LA MUERTE DE LADY DAY

SON las 12:20 en Nueva York un viernes
tres días después del Día de la Bastilla, sí
es 1959 y yo voy a lustrarme los zapatos
porque voy a bajarme del tren de las 4:19 en Easthampton
a las 7:45 y después voy directamente a una comida
y no conozco a los que van a darme de comer

Camino por la calle sofocante que empieza a asolearse
y pido una hamburguesa y una leche malteada y compro
un horrible NEW WORLD WRITING para ver
lo que los poetas
están haciendo en Gahna actualmente
sigo al banco
y a Miss Stillwagon (oí una vez que se llamaba Linda)
no se le ocurre jamás mirar mi cuenta
y en el GOLDEN GRIFFIN compro un pequeño Verlaine
para Patsy con dibujos de Bonnard aunque también
pienso en el Hesíodo, trad. por Richmond Lattimore o
el nuevo drama de Brendan Behan o *Le Balcon* o *Les Nègres*
de Genet, pero no, me quedo con Verlaine
durmiéndome prácticamente sin decidirme

y para Mike no más entro a la Licorería
PARK LANE y pido una botella de Strega y
después me voy adonde vine a la Sexta Avenida
y a la cigarrería del Teatro Ziegfeld y
pido sencillamente un cartón de Gauloises y un cartón
de Picayunes, y un NEW YORK POST con el rostro de ella
y ya estoy sudando mucho para entonces y me acuerdo
de mi reclinada en la puerta del escusado en el FIVE SPOT
mientras ella susurraba una canción en el piano
a Mal Waldron y todo mundo y yo conteniedo el aliento



EL HERMANO ANTONINO, O. P.

SALMO PENITENCIAL

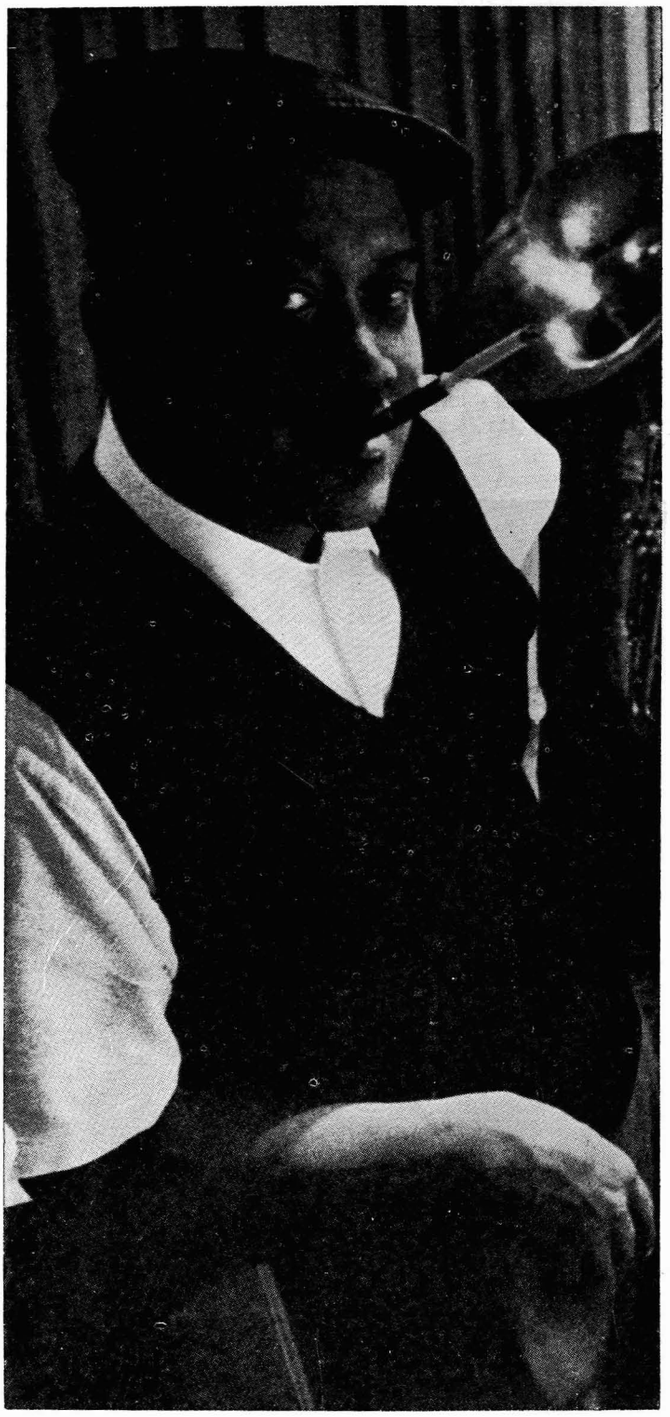
¡CRIMEN de mi corrupción! ¿Cuándo acabará?
Porque mira: ¡fui concebido en iniquidad
y en pecados me concibió mi madre! } Salmo 50
Atrevida Eva, enigmática, en la piel del lujo engendrada;
brotada de los mortales lomos, eterna mancha;
sudorosa, embebida en la salinidad del cuerpo.
¡Oh alma áspera! ¡Tosca! ¡Cosa de la basura!
¿Cuándo el Dios que todo abarca, ofendido, la compondrá?
¿La borrará, la arrancará del tiempo,
no dejará sino la pureza de la nada donde antes era yo?
¿Jamás? ¡Quema entonces! ¡Hasta que la descarnada brutalidad
adquiera brillo! ¡Tú lo prometiste!
¡Oh quema! ¡Ábreme! ¡Oh échame un terrible soplo que penetre
en todas las grietas de la ruda carne engusanada!
¡Cuece hasta el hueso! ¡Yo sufro
un día de terror por lo que soy! ¡Imploro
la cosa limpia que podría ser!

CÁNTICO A LAS AVES ACUÁTICAS

CHILLEN vuestros picos, cormoranes y gaviones,
al norte de los roquedales que entierran sus uñas en la recia reventazón del Pacífico;
migratorias golondrinas de mar y gallinetas que no dejáis de vuestra presencia sino las efímeras huellas de las patas escritas en la arena;
colimbos y pelícanos, negretas picoteadoras de los tumbos y gaviotas costeras;
todos los que guardáis la costa al norte de aquí hasta las playas de Mendocino;
todos vosotros más allá sobre los acantilados que atajan la tumbazón en Hecate Head,
revoloteando sobre la corriente sumergida donde el frío Columbia pelea con la barra;
más al norte aún hasta el Sound, cuyas islas flotan como un puñado de astillas en el mar:
abrid vuestros ásperos picos incrustados de sal impropios para el canto
y alabad al Señor.

Y vosotras garzas de agua dulce en las marismas del Este costeando los ríos bajos, blancas centinelas de los bajíos paradas en una pata;
martín-pescadores cabezudos cazando pepescas desde los sauces en los meandros de fango de los valles;
vosotras también garzotas azules de elásticos cuellos, solemnes, tomando majestuosas el aire en el soleado San Joaquín,
descendiendo con las alas rayadas desde las altas luces del poniente,
apareándoos sobre los apiñados sauces o donde rielan los arrozales bajo el agua;
frailecillos que allá arriba gritáis en la noche, allá lejos en el cielo enlunado;
alcaravanes, aves del arenal, todas las costeras, las empolladoras,
pobladoras de los acantilados de adobe del Sacramento:
abrid vuestros picos que picotean el agua,
y alabad al Señor.

Porque vosotras lleváis el corazón de Su rapidez poderosa,
y dais forma a la vida de Sus indeterminados dominios.
Estáis dondequiera en las playas solitarias de Su creación inmensa.
Guardáis reclusión donde ningún hombre entra, alabándolo a Él;
y donde ninguna mujer puede alzar su clara voz de contralto como vuestro raudo vuelo
para glorificar la rociada de dones de Su suave abundancia.
Santificáis las ermitas de las rocas donde ningún sacerdote se arrodilla para adorar ni ninguna santa monja ayuda;
y donde sus fieles comunicantes no pueden entrar.
Y bien podéis cantar Sus alabanzas, aves, porque vuestros rumbos
están vivificados por el arte secreto de Sus inclinaciones,
y vuestros hábitos plegados y raros por la mansa elaboración de Su intrincada labor.
Vuestros días concentrados en la directa astucia necesaria para la realización de Su trabajo,
y vuestras noches animadas con el denso reposo de Su infinito sueño.



Vosotras sois Sus secretas Órdenes y servís a Sus fines secretos,
en Sus estaciones nubladas y envueltas en bruma, en Sus tinieblas,
oscuras en vuestros entretejidos nidos, emparedadas en Sus ilimitados ámbitos.
Él os introduce por los intersticios de Sus abruptos reinos,
y os convoca en las profundidades de Su mundo sombrío.

Vuestros modales son rudos pero serios, vuestros gestos graves,
vuestras costumbres cuidadosamente ajustadas a la nota de Su semblante austero.
Tenéis la condición primaria de Su puro crear,
y la rápida sumisión con que servís a Sus más ínfimos fines
expresan la constancia con que lo tenéis asido.
¿Pues qué es vuestro elevado vuelo volviendo siempre a vuestros primeros principios,
sino ese testamento de devoción?
Tenéis Su mundo extendido bajo las alas, y os remontáis sobre Sus tormentas,
y mantenéis vuestra penetrante mirada con párpados de viento fija en las vastas perspectivas de Sus laberínticas latitudes.

Pero sobre todo es el modo con que lleváis la existencia enteramente dentro del contexto de Su absoluta voluntad y estáis en paz.
Día a día no calculáis, ni escudriñáis el mañana, ni multiplicáis los anocheceres con una preocupación imprudente,

sino más bien tomáis a cada instante como una certificación
suficiente de Su sello definitivo.
Saltáis totalmente en la Providencia, y cuando morís miráis a la
muerte con claridad intrépida,
bajáis, manojo de plumas harapientas sobre la maleza;
o caéis al agua donde brevemente vivisteis, encontrasteis comida,
y ahora vosotras hechas comida para Su pez profundo que sigue
la corriente, y no se os ve más:
no queda sino una pluma de ala girando un poquito en la
zambullida
donde antes la dorsal cortaba el aire puro.

Dejáis un silencio. Y esto es suficiente para vosotras, que no
pertenecéis al ceremonial humano,
y por eso no os entristece el haberos privado de él.
Vuestro orden pertenece a otro orden de ser, y completamente os
compele.
Pero ojalá, aves, enteramente arrebatadas en la supremacía de
Dios,
viviendo austeramente bajo Su mirada austera—
ojalá enseñarais a un hombre una cosa necesaria de saber,
que tiene que ver con la estricta conformidad que el ser criatura
impone,
y constituye el compromiso primordial que todas las cosas
comparten.
Pues Dios os ha dado la gracia imponderable de *ser* vosotras
Su verificación,
por encima de la confusa incertidumbre de nuestras legalísticas
escogencias;
que vosotras, nuestras inferiores en la rica hegemonía del Ser,
sirváis de testamento de lo que la criatura es,
y lo que la creación implica.

Chorlitos, garcetas y tijeretas, gaviotas playeras;
cazadoras de las olas, centinelas de la costa, dueñas de los pro-
montorios, todas vosotras, vigías con esclavinas,
dad gloria a Dios.
Lanzad la estricta articulación de vuestras gargantas,
y decid Su nombre.

DENISE LEVERTOV

LA SUPERCARRETERA MERRITT

Como si fuera
para siempre que se movieran, que siguiéramos
moviéndonos—

Bajo un cielo pálido donde
mientras se encendían las luces una estrella
perforaba la niebla y ahora
mantiene con regularidad
una constante
sobre nuestros seis carriles
un continuo de ensueño . . .
Y la gente —¡nosotros!
los seres humanos metidos dentro de
los autos, aparentes
sólo en las paradas de las gasolineras
inseguros,
cambiando miradas
bebiendo el café aprisa en
vendedores automáticos y volviendo
rápidos a los autos
desapareciendo
dentro de ellos para siempre, para
seguir corriendo—
Casas aquí y allá detrás de la
carretera sellada, los árboles / árboles, matorrales
van pasando, y pasan
los autos que
siguen corriendo delante de
nosotros, que nos pasaron, nos empujan detrás

y
a la izquierda, los que vienen
hacia nosotros demasiado brillantes
constantemente corriendo

en seis carriles, relumbrando
al norte y al sur, corriendo veloces
con un sordo rumor—

POR TIERRA HACIA LAS ISLAS

Vámonos — del modo que ese perro va,
atentamente al azar. La
luz mexicana en un día que
"huele como otoño en Connectticut"
tiene irizados reflejos en su
pelo negro brillante — y eso también
es como uno deseara — una luminosidad
que concierta con la danza.

Bajo sus patas
piedras y lodo, su imaginación, olfateando,
entregada a sus percepciones — bailando
ladeado, no hay nada
que el perro desdeñe en su camino,
sin embargo va
siempre moviéndose, cambiando
el paso y la manera de acercarse, mas no
la dirección — "cada paso es un arribo".

LOS TIBURONES

Pues bien, el último día aparecieron los tiburones.
Aparecen unas aletas negras, inocentes
como para precavernos. El mar se vuelve
siniestro, ¿están en todas partes?
Créeme, dejan una estela de seis pies.
¿No es éste el mismo mar, y ya no jugaremos
en él como antes?
Me gustaba claro y no
demasiado tranquilo, con suficientes olas
para levantarme. Por primera vez
me había atrevido a nadar en lo hondo.
Vinieron al atardecer, la hora
del mar calmo con un brillo de cobre,
aún no muy oscuro para que hubiera luna, aún
bastante claro para verlos fácilmente. Negra
la afilada punta de las aletas.

PHILIP LAMANTIA

LAS PARADOJAS POBRES

Porque todo es bendecido por Dios
agua, tierra, estrellas, almas
lo que quiere decir, todo es bendecido EN Dios
y lo que no lo es, no es
porque Dios es lo QUE ES

Yo, en Dios, te bendigo para que estés en Dios
Dios bendecido en nosotros como nosotros bendecidos en Dios
y todo es bendito en la Santidad de Dios
y lo que no lo es en Dios NO es
y este NO termina en el comienzo de lo que ES
que eres en Dios que es santidad en la nada
DE TODO LO QUE ES
y es nada comparado con DIOS
Que es santidad en Su ser
COMPLETO, sin necesidad de nada

POEMA ESTÁTICO NÚMERO 9

Está esta distancia entre lo que yo veo y yo
dondequiera la inmanencia de la presencia de Dios
no hay más éxtasis
una mente clara
vigila vigila vigila
Yo estoy aquí
Él está allá . . . Es un océano . . .
a veces no puedo pensar en ello, fracaso, caigo
Está este mirar de amor
está la Torre de David
está el Trono de la Sabiduría
está el silencioso mirar de amor
Constante vuelo en el aire del Espíritu Santo
Anhelo las luminosas tinieblas de Dios
anhelo la superesencial luz de estas tinieblas
otras tinieblas anhelo el fin del anhelar
anhelo el
Es sin Nombre lo que anhelo
una palabra pronunciada encerrada en carne sin decir nada

esta nada me arroba más allá del arrobo
está este mirar de amor Trono Silencioso mirar de amor

JOHN ASHBERY

ANIMALES DE TODAS PARTES

El tigre regresa a su casa, y el castor;
los otros regresan a sus casas.
La esposa regresa a su casa, las ayas regresan a las suyas.

Y yo, en esta noche azul de estrellas amarillas
¿Adónde volveré?

"Regresa a los autos que pasan,
los oscuros y misteriosos autos que pasan veloces."

HEIDI

Enfrente de la casa hay un jardincito.
Hay seis flores en él.
Enfrente del jardín hay un auto.
¿Hay un ramo de flores en el asiento del auto?
Eso no te lo puedo decir.

¿Qué canciones nos cantas a nosotros, Heidi?
¿Qué otras flores nos traes a nosotros?

- *LAWRENCE FERLINGHETTI*: Nació en Nueva York en 1919. Peleó en Francia durante la guerra y estudió en la Sorbona. Desde 1951 reside en San Francisco de California, donde tiene una librería, *The City Lights Bookshop*, y una pequeña editorial de libros de poesía: *The Pocket Poets Series*. Es uno de los que han alcanzado más popularidad entre los de la "Beat Generation" y de su libro de poemas *A Coney Island of the Mind* se han tirado ya cerca de 40 000 ejemplares.
- *ALLEN GINSBERG*: Nació en Newark en 1926. Estudió en la Universidad de Columbia. Trabajó en Nueva York, en la marina mercante, en Texas, y luego ha vivido en la ciudad de México, Harlem, Chiapas y Yucatán, San Francisco (donde publicó por primera vez su famoso poema *Howl*, en 1954, en la editorial de Lawrence Ferlinghetti), y después en el Mar Ártico y en Tanger, Venecia, París, Londres, etcétera, y ahora se encuentra en el Oriente.
- *FRANK O'HARA*: Nació en Baltimore, Maryland, 1926. Pasó su niñez en Nueva Inglaterra. Estuvo en la Marina del 44 al 46. En Harvard después y en la Universidad de Michigan, y desde 1951 en Nueva York, donde trabaja para el *Art News*, y en el Museo de Arte Moderno.
- *EL HERMANO ANTONINO, O. P.*: Se llamó en el mundo William Everson y nació en Sacramento, Cal., en 1912. Fue un objetador de conciencia durante la guerra, y en 1948 publicó su primer libro de poemas: *The Residual Years*. En 1949 se convirtió al catolicismo y más tarde entró como hermano lego a la orden dominica. Después de varios años de absoluto silencio publicó un libro de poesía religiosa y mística, *The Crooked Lines of God*. Actualmente está en el colegio de St. Albert the Great, en Oakland, Cal.
- *DENISE LEVERTOV*: Hija de un rabí de la Rusia Blanca y de madre inglesa, nació en 1923 en Inglaterra. Se casó con un soldado norteamericano en 1947 y fue a vivir con él a Nueva York, donde recibió la influencia de la poesía norteamericana moderna: de William Carlos Williams primero, y después de algunos poetas "beats". Ha residido también en México.
- *PHILIP LAMANTIA*: Nació en San Francisco en 1927. A los 15 años fue aclamado por André Breton como un auténtico surrealista. Después dejó el surrealismo para incorporarse a la "Beat Generation". Ha estado en Nueva York, México, Europa y África del Norte, y en cárceles norteamericanas. Un tiempo fue adicto al opio. Es un poeta católico y su última poesía es profundamente religiosa y mística.
- *JOHN ASHBERY*: Nació en Rochester, N. Y., 1927. Estudió en Harvard y Columbia. Ha estado por varios años en Francia, adonde fue con una beca. Ha escrito varias obras de teatro y ha trabajado también en *Art News*.

CUBA Y ESPAÑA*

Por Manuel TUÑÓN DE LARA

La nostalgia de política colonial invadió el espíritu del gobierno español a mediados de siglo. Entre tanto las únicas colonias que quedaban del antiguo imperio eran las islas antillanas de Cuba y Puerto Rico. Aunque desde 1817 se había firmado con Inglaterra, Francia y Portugal un tratado comprometiéndose a no tolerar la trata de negros, la esclavitud no sólo no decreció sino que fue aumentando. En 1860, según los datos oficiales de la estadística española, había en Cuba 374 000 esclavos, 479 000 hombres libres blancos y 172 500 hombres libres de color. Los políticos de la oposición progresistas aseguraban que el número de esclavos llegaba a 600 000. De todos modos, teniendo en cuenta que en 1817 el número de esclavos no pasaba de 20 000, el aumento era sencillamente espeluznante y no decía nada nuevo de cómo los gobiernos que se sucedían en Madrid entendían llevar la política colonial.

En Puerto Rico, el número de esclavos era de unos 47 000 contra 236 000 blancos libres y 210 000 mulatos y negros libres.

En realidad la trata de esclavos era todavía un pingüe negocio, aunque clandestino y, por otra parte, el aumento de plantaciones cubanas requería mano de obra que los propietarios preferían fuera de esclavos. La permanencia de la esclavitud como institución "hacía necesaria", si vale la expresión cruel, la de la trata.

Por lo contrario, las leyes españolas sobre esclavitud eran más benignas que las de otros países y, además, el hombre de color libre gozaba de los mismos derechos que el hombre blanco.

La producción azucarera conoció desarrollo inusitado en la primera mitad del siglo XIX (1 600 por 100 de aumento entre 1786 y 1850). En 1860 la producción fue de 1 127 millones de libras.

También la producción de tabaco, a base de mano de obra esclava se triplicó de 1826 a 1850. Se calculaba que, entre las dos producciones, se obtenía un beneficio anual de 1 200 millones de reales.

Los propietarios españoles y criollos no estaban considerados en el mismo plano desde el punto de vista jurídico, ya que la administración estaba ordenada según el más arcaico estilo colonial. Por ello, los españoles eran, sobre todo, militares y altos funcionarios, mientras que los criollos fueron interesándose más y más en las cuestiones económicas. No obstante, cuantiosos capitales españoles se formaron en Cuba durante todo el siglo. La economía sufría, aún más que en la Península, de todas las trabas medievales. Impuestos había que gravaban la pequeña propiedad en un 10 % y la gran propiedad sólo en 2.5 %. La alcabala y la llamada "alcabalilla" constituían un peso considerable sobre las transacciones.

El descontento causado por esta situación fue muy pronto aprovechado por los Estados Unidos, que comenzaron a interesarse en la economía antillana. En 1855, los barcos norteamericanos que hacían el comercio de Cuba eran el doble en número que los barcos españoles. El valor de las exportaciones a los Estados Unidos era cuatro veces superior al de las dirigidas a España. En cuanto a las importaciones, ya en 1857, las procedentes de los Estados Unidos superaron a las procedentes de la metrópoli.

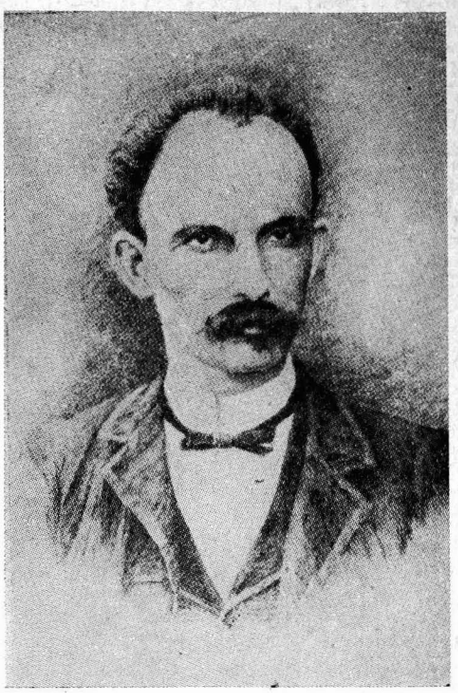
España tenía en Cuba una Universidad y 152 escuelas públicas primarias (aparte 84 privadas) y un ejército de 33 000 hombres. En Puerto Rico 10 000 soldados y 115 maestros. Más de la mitad de los presupuestos de las colonias se invertía en las partidas de Guerra, Marina y Hacienda, ésta última para mantener las legiones de funcionarios aduaneros y recaudadores de impuestos; las aduanas era el gran ingreso que el Estado obtenía de sus restos coloniales.

Ese examen, aunque somero, de la situación de las Antillas, puede darnos idea de cuán descabellado era el empeño de volver por los fueros coloniales, con métodos e ideas que ya habían fracasado medio siglo antes. Triste es reconocer que el corte con los problemas ultramarinos había sido total. Por eso la famosa anexión voluntaria de Santo Domingo tenía que acabar como acabó: separándose de nuevo en 1865. Nos cupo, sin embargo, el honor de aceptar casi pacíficamente la separación, empezando por el general Gándara que mandaba allí las fuerzas españolas, y esto pese a algunos defensores del honor nacional mal entendido, entre los que destacó Cánovas.

PROBLEMA COLONIAL: GUERRA EN CUBA

España ya no era potencia colonial de primer orden. En 1836, el Congreso reconoció la soberanía e independencia de las antiguas colonias de América. La nostalgia colonial tuvo sus brotes con la momentánea anexión de Santo Domingo y la desgraciada guerra del Pacífico en 1866. Al sobrevenir la revolución de septiembre, sólo restaban del viejo imperio colonial las islas de Cuba y Puerto Rico en las Antillas, y el archipiélago de Filipinas e Islas Carolinas en Extremo Oriente. Comenzaba entonces la política africana de España utilizando las llamadas plazas de soberanía (y vulgarmente "los presidios") de Ceuta y Melilla, y el Peñón de la Gomera en la Bahía de Alhucemas. Hasta 1860 sólo se pensó en dichos lugares para utilizarlos como residencia de presidiarios condenados. Tampoco despertaron interés de los gobiernos las alejadas islas del Golfo de Guinea: Fernando Poo, Annobón, Corisco y Elobey. Las riquezas seguían viniendo de las Islas Antillanas y, en menor grado, de Filipinas. A Cuba iban los altos funcionarios españoles a enriquecerse y a jugar al sátrapa, haciéndose servir por esclavos negros. Las colonias eran buenas para soportar todos los golpes; mientras un español debía pagar, por término medio, 5 reales de impuestos al Fisco, el promedio en Cuba era de 12 reales y medio.

Sobre una población de 1 407 000 hombres había 625 000 esclavos negros que eran propiedad de 565 000 blancos. El negro trabajaba en las inmensas plantaciones y en los ingenios azucareros. La trata



Martí: "Mi honda es la de David"

proseguía pese a todas las declaraciones de buena voluntad, hipócritas o ingenuas. Los negros eran comprados en África a precios que oscilaban entre 100 y 150 francos (según la prensa francesa de la época), para ser vendidos en América por precios que oscilaban entre 2 000 y 6 000 francos.

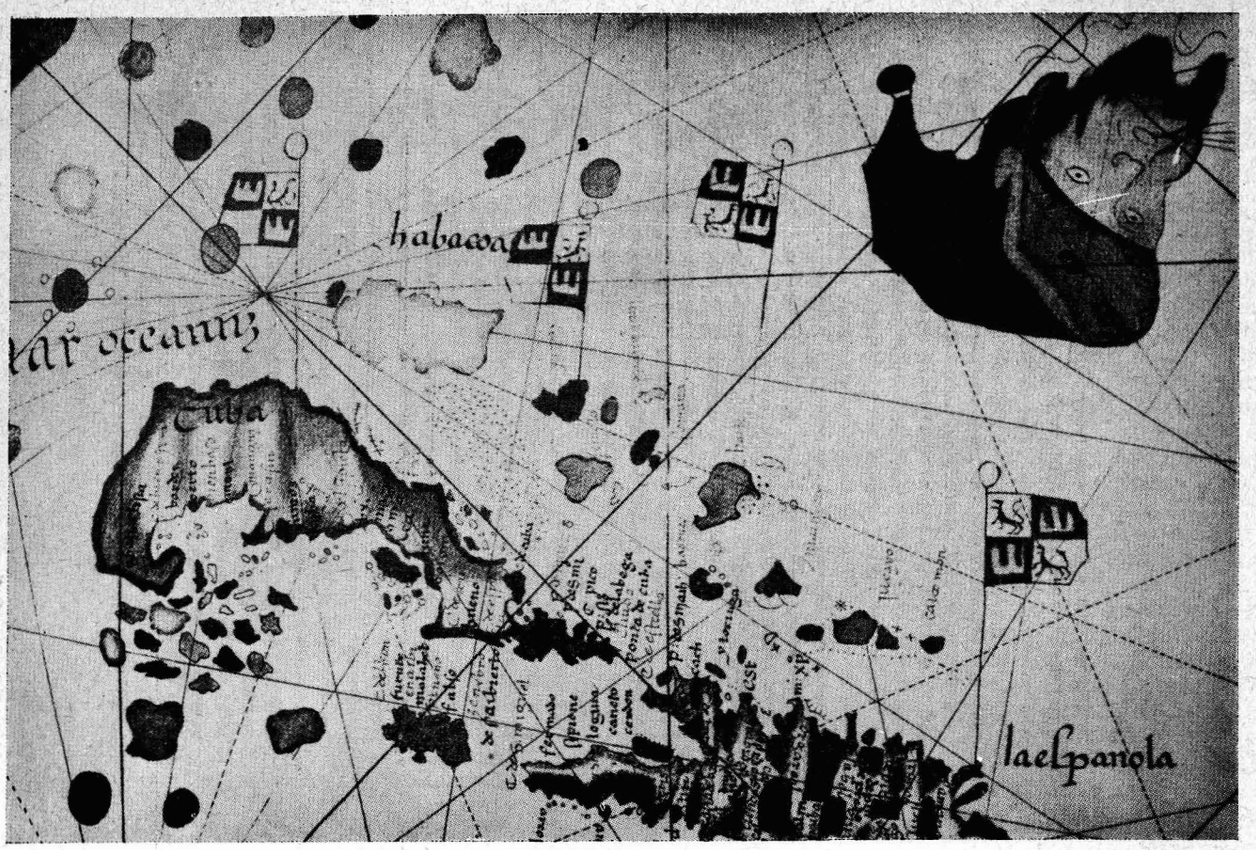
Según los datos aportados por Castelar en famosa intervención parlamentaria (1870) defendiendo la abolición de la esclavitud, había en Cuba 300 000 esclavos y 700 000 hombres libres y 40 000 esclavos en Puerto Rico (nótese la diferencia con los datos franceses; por nuestra parte, hemos podido comprobar que en 1858 había en Cuba 373 961 esclavos y 46 883 en Puerto Rico). Castelar, con la prensa diaria de Cuba en la mano, adujo hechos tan estremecedores como el expresado en el siguiente anuncio aparecido en los periódicos: "Se venden dos yeguas de tiro, dos yeguas de Canadá; dos negras, hija y madre; las yeguas, juntas o separadas; las negras, la hija y la madre, separadas o juntas."

Naturalmente, los representantes parlamentarios de las Antillas no eran otros que los propietarios de esclavos; estos individuos, como cierto diputado de Puerto Rico llamado Plaja, explicaban imperturbablemente a los demás diputados que no solamente era necesaria la esclavitud, sino también los castigos corporales y las torturas a los esclavos, porque "si así no se hiciera no trabajarían".

No es, pues, extraño que la revolución de septiembre fuera para el pueblo cubano la señal de un levantamiento por su libertad; el llamado "Alzamiento de Yara". La intransigencia del general Lersundi, capitán general de Cuba, llegó hasta impedir la difusión del telegrama de los cubanos de Madrid, pro reformas, que terminaba con el grito de ¡Viva Cuba liberal española! Cuando el nuevo capitán general, Domingo Dulce, se hizo cargo del mando, los patriotas cubanos, al grito de ¡Viva Cuba independiente!, habían realizado grandes progresos.

En Madrid dominaba la intransigencia de López de Ayala y Romero Robledo (ministro y subsecretario respectivamente

* Del libro de Tuñón de Lara *La España del siglo xix* (próxima publicación). Club del libro español. París.



Los restos del viejo imperio colonial

de Ultramar), estimulados desde la oposición por Cánovas. Se aplazó la representación de Cuba en Cortes, se negó toda posibilidad de negociación, creando el espíritu de lo que Pi y Margall llamó "círculo de hierro": "porque ellos no ceden, tampoco cedemos nosotros". En febrero de 1870, apoyado por los "unionistas", Romero Robledo consiguió aplazar la discusión de la Constitución que hubiera dado la autonomía a Puerto Rico. Se acordó, no obstante, la autonomía administrativa de la isla.

Las bandas de "voluntarios" armados cometían diariamente toda clase de desmanes contra el pueblo cubano. Esos "voluntarios", tropas de choque de los colonialistas, hacían y deshacían en Cuba; al general Dulce, considerado blando y demasiado liberal, lo reembarcaron sin remilgos para la Península. Uno de los crímenes de mayor resonancia, por aquel entonces, fue el fusilamiento de varios estudiantes de la Facultad de Medicina de la Habana, el año 1871, acusados, sin ningún género de pruebas, de profanación de sepulturas. Este asesinato legal mereció la repulsa del propio profesorado español de la Isla y de un sector de las autoridades. Fue entonces cuando el capitán Estébanez rompió ostensiblemente su espada para significar que no confundía su amor a España con la defensa de las instituciones colonialistas.

El movimiento liberador tenía por jefe a Carlos Manuel de Céspedes, y su capital provisional fue establecida en el poblado de Sibanien, donde funcionó un Congreso nacional revolucionario cubano. Los patriotas insurrectos liberaron a centenares de miles de esclavos. La lucha era dura y la represión más. No obstante, esta fase de la guerra duró diez años, hasta la llamada "Paz del Zanjón" (1878), sobre la que más adelante insistiremos.

Entre tanto la intransigencia de las clases conservadoras de España no sólo no favorecía en nada la presencia española en Cuba, sino que facilitaba los manejos de los Estados Unidos, interesados en separar las Antillas de España con fines nada filantrópicos.

GUERRA EN CUBA, HACIA EL ABISMO

No era empresa fácil mantener los restos del imperio colonial. La "Paz del Zanjón" no había sido tal, pues fue seguida de la llamada "guerra chiquita", dirigida principalmente por José Maceo y Guillermo Moncada. Aunque el general Polavieja dominó esta fase de las hostilidades, comprendió ya entonces que el final ineluctable de los acontecimientos sería la independencia de la Isla.

Patriotas cubanos como Bonaechea, Limbano Sánchez y otros pagaron con su vida los diversos intentos de levantamiento realizados en años posteriores. Al mismo tiempo, uno de los mejores valores del pueblo cubano, José Martí, evadido de España —donde se encontraba deportado— en 1881 pasó a Tampa (EE. UU.) formó el Partido Revolucionario Cubano y se convirtió en el guía e inspirador del movimiento de emancipación dentro y fuera del país. De incansable actividad, recorrió la Florida, Santo Domingo, Costa Rica, etcétera; aunando voluntades y organizando las fuerzas cubanas.

La opinión de la Isla evolucionaba también cada día más. El partido "autonomista" envió diputados a Cortes (en 1879 envió diputados después de hallarse privada de este derecho durante casi medio siglo). Uno de ellos, Montoro, propuso al Congreso que se concediese "la autonomía colonial en toda su pureza", pero su propuesta fue rechazada por 217 votos contra sólo 17, de los diputados autonomistas y republicanos.

Es Sagasta quien llamando a sus amigos para que voten los créditos pedidos por el Gobierno, dice en el Senado la tarde del 8 de mayo de 1895: "máxime ahora que tenemos una guerra en Cuba, para cuyo término dará España hasta la última gota de su sangre y su última peseta". Y Cánovas le agradece este discurso "altamente patriótico". Y ya está en marcha la consigna enloquecedora. Se agitan las charangas, se envía a lo más pobre de la juventud española (puesto que las gentes acomodadas rescataban con dinero la obligación del servicio militar) mal equipada y peor alimentada, a morir en los campos pantanosos de Cuba, mientras los señoritos hacían estrategia en los cafés de la Península y cantaban *La marcha de Cádiz*.

Mientras tanto, los Estados Unidos acechaban la ocasión. Ya en 1890 Mr. Blaine, secretario de Estado norteamericano, no se había recatado en declarar a la prensa: "Cuba caerá como una manzana madura en nuestras manos." Pero la ceguera de los gobiernos españoles era tanta que cuando ese mismo año, el diputado reformista cubano señor Labra pidió la simple autonomía para la Isla, Cánovas, también entonces jefe del Gobierno, no tuvo mejor respuesta que ésta: "España empleará la sangre de su último hombre y quemará su último cartucho y gastará su último céntimo en conservar aquellas provincias."

Para comprender mejor el interés que los Estados Unidos tenían por las Islas Antillanas, damos a continuación los siguientes datos:

La producción azucarera cubana en 1892 había sido de 1 054 214 toneladas. De ellas fueron exportadas 1 023 719, de las cuales 956 524, es decir, alrededor del 94%, fueron a los Estados Unidos. El tabaco iba también a Estados Unidos. En cuanto a las importaciones, en general, si España colocaba productos por 92 millones de francos, los Estados Unidos lo hacían por valor de 81 millones. (Las exportaciones de España eran, sobre todo, en calzados, tejidos y harina de trigo.)

El 2 de abril desembarcaba Maceo en las playas de Cuba. Las guerrillas se extendían por todo el país. Según cifras —muy por bajo de la realidad, pues eran dadas bajo censura española— del diario autonomista de Cuba *La Lucha*, había 6 000 hombres armados en la manigua.

Para situar históricamente la cuestión antillana, conviene no olvidar que desde 1873 se sucedían los desembarcos norteamericanos en la zona colombiana del Istmo de Panamá. El Mar Antillano debía ser "Mare nostrum" para la flota estadounidense. En cuanto a Filipinas, era una avanzada al otro lado del pacífico, enfilando hacia el nuevo poder, el Japón, y hacia el vasto mercado chino. El esfuerzo liberador de Cuba coincidía con una época en que los magnates de las riquezas estaban acabando de repartirse el botín, y buscaban por doquier aquellos puntos donde aún podían instalar su poderío económico.

La guerra devastaba Cuba y también el Archipiélago Filipino. Solamente del 1º de marzo de 1895 al 1º de marzo de 1897 se habían enviado a Cuba: 10 generales, 675 jefes, 6 222 oficiales y 180 345 soldados. Y a Puerto Rico: 3 generales, 25 jefes, 170 oficiales y 4 620 soldados. A Filipinas, sólo desde septiembre de 1896 hasta el 27 de febrero de 1897, se enviaron 6 generales, 97 jefes, 735 oficiales y 25 784 soldados.

El ejército de Cuba, que contaba con 200 000 hombres, había tenido hasta mayo de 1897 las siguientes bajas: 2 129 muertos, 8 627 heridos. ¡Más de 53 000 muertos de fiebre amarilla y otras enfermedades! y 20 000 repatriados a la Península, inútiles por enfermedades o heridas. Las pérdidas en Filipinas (como las anteriores, según fuentes oficiales) eran solamente de 260 muertos y 920 heridos. Esos soldados eran los más pobres de España. Por 1 500 pesetas (o 2 000 si se trataba de ser destinado a las colonias) se obtenía la liberación del servicio militar. Desde el 1º de marzo de 1895 al 1º de marzo de 1897, las familias españolas pagaron más de 78 millones para librar del servicio a unos 45 000 reclutas.

Como se ve, la situación no podía ser más grave. El 19 de mayo Sagasta declaraba ante las minorías de diputados y senadores liberales: "Después de haberse enviado 200 000 hombres y de haberse derramado tanta sangre, no somos dueños en la Isla de más terreno que el que pisan nuestros soldados."

Las colonias eran buenas para soportar todos los golpes

Moret, en un mitin en Zaragoza, reclamó la autonomía para Cuba. El 14 de julio Pi y Margall, más clarividente, declaraba que si la cuestión de Cuba no podía arreglarse por medios pacíficos habría que ir al reconocimiento de su independencia, así como de la autonomía de Filipinas.

Ésa era la situación cuando la muerte de Cánovas llevó a Sagasta al poder, con Moret en Ultramar.

La guerra estaba perdida para la monarquía española, y ganada virtualmente para los cubanos. En Washington se estimó que había llegado el momento de ganarla para los Estados Unidos.

La historia es harto conocida. El crucero norteamericano *Maine* explotó en el puerto de La Habana el 15 de febrero causando innumerables víctimas. Los Estados Unidos acusaron a España; la guerra estaba en marcha. Años después pudo comprobarse que la explosión había tenido su origen en el interior del navío. Hoy en día a nadie se le ocurre discutir el caso.

Dos meses después, Cervera pide instrucciones al Gobierno desde Santiago de Cuba. Bloqueado por la escuadra enemiga, ofrece la alternativa de destruir la escuadra española dentro del puerto o perderla en alta mar. El Gobierno le ordena salir. En Santiago, como en Cavite, las frágiles embarcaciones españolas, con cañones que no alcanzaban a los navíos norteamericanos, sucumbieron acribilladas por éstos, pese al derroche de valor de los marinos españoles. Después de aquel segundo Trafalgar, Cervera, prisionero de los norteamericanos, telegrafiaba a Madrid comunicando el cumplimiento de las órdenes recibidas y el resultado catastrófico. Sus últimas palabras eran: "Hemos perdido todo."

Con los viejos buques españoles se había hundido el resto de aquel imperio que durante siglos permitió vivir en inconsciente molicie a las clases dirigentes españolas.

No había otro remedio que pedir la paz. Cien días de guerra habían liquidado las posibilidades bélicas de España en sus colonias. El 10 de diciembre de 1898 se firmaba en París el tratado de paz entre España y Estados Unidos. Montero Ríos, en nombre del gobierno español, tenía que firmar aquella sentencia de muerte del viejo imperio que, desgraciadamente, era mucho más traspaso de dominación a otra potencia que reconocimiento de la libertad de un pueblo.

El Tratado de París concedía a los Estados Unidos el dominio sobre las colonias de Puerto Rico y Filipinas vendidas por 20 millones de dólares. En cuanto a Cuba, se le otorgaba una independencia muy precaria: su Constitución de 1901, en virtud de la cual la soberanía cubana quedaba mediatizada por la fiscalización norteamericana.

El presidente MacKinley explicó crudamente el sentido de esa guerra: "Las Filipinas, lo mismo que Cuba y Puerto Rico, nos han sido confiadas por la Providencia. ¿Cómo iba a sustraerse el país a semejante deber?... Las Filipinas son nuestras para siempre. Inmediatamente detrás de ellas se encuentran los mercados ilimitados de China. Nosotros no renunciaremos ni a lo uno ni a lo otro."

P R O S A S

Por Elena PONIATOWSKA

Dibujos de VLADY

LAS LAVANDERAS

En la humedad gris y blanca de la mañana, las lavanderas tallan su ropa. Entre sus manos el mantel se hincha como pan a medio cocer, y de repente revienta, con mil burbujas de agua. Arriba, sólo se oye el chapoteo del aire sobre las sábanas mojadas. Y a pesar de los pequeños toldos de lámina, siento como un gran ruido de manantial. El motor de los coches que pasan en la calle llega atenuado; jamás sube completamente. La ciudad ha quedado atrás; retrocede, se pierde en el fondo de la memoria.

Las manos se inflaman, van y vienen, calladas; los dedos chatos, las uñas de piedra, duras como huesos, eternas como viejas conchas de mar. Plenas de agua, las manos se inclinan, como si fueran a dormirse, a caer sobre la funda de la

almohada. Pero no. La obstinada mirada de doña Jesusa las reclama; las recoge. Allí está el jabón, el pan de a cincuenta centavos, y la jícara morena que hace saltar el agua. Todas las lavanderas tienen el vientre humedecido de tanto recargarlo en la piedra porosa y la cintura incrustada de gotas resecas, que un buen día, estallarán.

A doña Jesusa le cuelgan cabellos grises en la nuca; Marta es la más joven —la piel restirada a reventar sobre mejillas redondas— (su rostro es un jardín, y hay tantas líneas secretas en su mano), y, doña Matilde, la rezongona, a quien "siempre se le amontona la ropa".

—Doña Lupe ¿por qué no había venido?

Doña Lupe deja su bulto en el borde del lavadero.

—De veras, doña Lupe, hace muchos días que no la veíamos por aquí.

Las cuatro hablan quedito. El agua las acompaña. Las cuatro inclinadas sobre su ropa, los codos paralelos, los brazos gemelos, hermanados . . .

—Pues ¿qué le ha pasado, Lupita?

Doña Lupe cuenta con su voz de siempre, mientras que las jícaras sorben el agua para volverla a echar sobre la piedra, con un ruido seco. Cuenta que su papá se murió —bueno, ya estaba grande—, pero era campanero, por allá por Tequisquiapan, y lo quería mucho el señor cura. Y lo querían mucho los de Tequisquiapan. Subió a tocar la de las seis como siempre, y así, sin aviso, sin darse cuenta siquiera, la campana lo tumbó de la torre para abajo. Y repite, más bajo aún, las manos llenas de espuma blanca:

—Sí. La campana lo mató.

Se quedan las tres sin movimiento bajo la huida del cielo. Doña Lupe mira hacia un punto fijo:

—Entonces, todos los del pueblo agarraron la campana y la metieron a la cárcel.

Arriba sólo se oye el chapoteo del aire sobre las sábanas.

México, 1957

LA JORNADA

Creo que lo amé desde que lo vi.

Allí estaban los otros, mirando mis piernas, mis pechos, invitándome a bailar, a tomar una copa con sus gruesas risas calientes, sus miradas oblicuas y su "cuatachería" que los llevaba a darse grandes palmadas en los hombros. Me sopesaban. Eran como abarroteros españoles que acomodan sobre el mostrador un kilo de lentejas, otro de azúcar.

Él me miró a los ojos y hubiera querido acariciárselos con mis manos. Ni siquiera se acercó y sentí que debía irme. Afuera lo tomé de la mano para caminar tantas, ¡oh tantas calles! Llegamos hasta la tierra. Cayeron las primeras gotas y la tierra se hizo potente, más negra, húmeda de lluvia. Su mano era una raíz y la mía una semilla. (No sabía que las raíces asfixian a las semillas y seguí caminando confiada.) Andamos varios años, ¡oh tantos años! Él me decía que la tierra sólo es buena cuando está herida. Y creí adivinar tras cada uno de sus gestos el cuchillo del hombre.

Ahora hemos regresado y ya no dormimos bajo la bóveda de nubes. Volvimos pasada la primavera, por encima de los árboles, trayendo a cuestas pedazos de la propia vida. Ya nada sabemos de nosotros mismos. Hemos desandado el camino.

México, 1957

AURELIA

Aurelia siempre abre el periódico en la sección de sociales y se pone a ver a las novias. Suspira. "¡Ay señorita Diana, cuándo la veré a usted así!" Examina infatigable

los rostros de cada una de las felices desposadas: "Mire, a ésta le va a ir bien!" "¡Ésta se viene fijando en otro. Ya ni la amuela!" "¡Ésta está igual de fea que yo. Todavía me quedan esperanzas!" Su charla sobre las novias es obsesiva y maligna y con sus uñas puntiagudas ("me las corto de triangulito, así se las había de limar la señorita") rasga el papel y bruscamente desaparece la nariz del novio, o la gentil contrayente queda ciega. "¡Mire, niña Diana, qué chistosos se ven ahora los novios!" (Le entra una risa larga, larga, entrecortada de pequeños gritos: "¡Hi! ¡Hi! ¡Hi! ¡Hi!" que sacude su pequeño cuerpo de arriba abajo) "¡No te rías tanto, Aurelia, que te va a dar hipo!"

A veces, Diana se pregunta por qué no se habrá casado Aurelia. Tiene un rostro agradable, los ojos negros muy hundidos, un leve bigotito negro, y una patita chueca. La sonrisa siempre a flor. Es bonita, y se baña mucho. Ha tenido cien novios. "¡No le vaya a pasar lo que a mí, que de tantos me quedé sin ninguno!" Ella misma cuenta: "Uno era decente, un ingeniero, fíjese usted. ¡Juntos nos sentábamos en el parque y a mí me daba vergüenza decirle que era mesera en la nevería y nunca se lo dije!"

Conoció al ingeniero por un *equivocado*. Su afición al teléfono la llevaba a entablar largas conversaciones: "¡No señor, está usted equivocado. Ésta no es la casa que usted busca, pero ojalá y fuera!" Todavía hoy, a los cuarenta y ocho años, sigue al acecho de los *equivocados*. Corre al teléfono con una alegría expectante: "No señor, yo no soy Laura Martínez, pero si usted quiere . . ."

Una día el señor ingeniero llevó a Aurelia al cine. De una butaca a la otra entablaron sus primeras conversaciones: "Oiga señorita ¿le gusta la natación?" Aurelia, tomada por sorpresa, respondió: "Pues mire usted, ingeniero, ultimadamente, a mí me gusta mi leche sin *nata*!" (Del "ción" no se preocupó mayormente y tampoco el ingeniero, que no la volvió a invitar.)

Durante treinta años —los mejores de su vida—, Aurelia ha sido recamarera. Sólo un domingo por semana puede asomarse a la vida de la calle, a ver a aquella gente que tiene "su" casa, su ir y venir. Ahora, ya grande, y como tanto le dicen que es de la familia, Aurelia se ha endurecido. Con su abrigo de piel de nutria heredado de la señora, y su collar de auténticas perlas, también regalo de la señora, Aurelia mangonea a las demás y se ha instituido en la única detentora de la bocina. Sin embargo su voz ya no suena como campana en el bosque y en su último *equivocado* afirmó: "No, señor, no, yo no soy Isabel Sánchez, pero ¿en qué puedo servirle?"

A UNA SEÑORITA BIEN EDUCADA PARA QUE OLVIDE A QUIEN NO LE CONVIENE

Es preferible dejarse rodar de la cama para no empezar el día ni con el derecho ni con el otro. De dos vueltas, ya se está en el tapete. (Las señoritas suelen tener tapete.) ¿Recordar los gatos? ¡No Dios mío! Pero ¡qué gatos tan llenos de noche! ¡Cómo gritaban! La gata negra gemía despacio —letanía que avanza—, luego entrecortado y de repente rompió mil oídos. (Una noche los busqué en la azotea. Allí estaban los ojos: ojos de gato con lentas veredas amarillas que iban lejos, lejos. Comencé a caminar bajo el agua.)

Un desayuno sustancioso apacigua. Si el cuarto de baño se espesa de neblina, tanto mejor, pero ¿para qué detenerse ante el espejo, quitarle su vapor con la mano y ver el rostro de la mañana?: "¿Soy yo?" Se recomienda salir a pisar el día con pasos de sargento, empujarlo hasta la noche, no dejar que se convierta en cadáver, porque cargarlo está muy por encima de las fuerzas de una señorita bien educada.

Después de las abluciones puede empezar a martillar por un lado, acomodar por el otro, de un arreglo floral pasar al pastel para los sobrinos (la tapicería junto a la ventana está desechada de antemano), dar cuatro vueltas a la manzana a paso redoblado (¡vuelta!) con el perro un poco sorprendido y su cálida, gran lengua rosa siempre de fuera, pero no aventurarse siquiera por la calle de los actos irreparables. ¡Atención!

A la caída del día, la luz cede conmovida, el esfuerzo es premiado. A las diez de la noche, es de tomarse en cuenta que logra conciliar un sueño reparador. Una tasita de manzanilla o de leche tibia con una pizca de valeriana resultan benéficas. La bolsa de agua caliente siempre conforta.

Ya que se está sintiendo vieja y buena y sana e irreprochable, los párpados caen pesados y comprensivos. Bajo el cuerpo dormido está la tierra con todas sus grutas, sus ríos, su fuego, su oro; esta tierra que vive cubierta de montañas que revientan la nieve, de árboles de corteza y de grietas. Éste es el momento decisivo. Sobre todo, no abra los ojos, porque la noche se mete hasta adentro y se pone a bailar en las pupilas. ¡Y de golpe, todo arde! ¡Mi amor, te quiero! ¡Mi amor, no puedo estar sin ti! ¡No puedo! Este día es estúpido e inútil. ¡Mi amor! mis cabellos están tristes, y los tuyos de tan negros son azules, y tan tiernos y tan míos en tu nuca! ¡No puedo vivir así!

Para defenderla, señorita bien educada, sólo tiene la fragilidad de la almohada.

PRIMEROS PASOS EN LA CIUDAD

Con los nervios saliéndome del cuerpo
como hilachas,
como las fibras de una escoba vieja,
y arrastrando en el suelo, jalando todavía
el fardo de mi alma,
cansado todo, más que mis propias piernas,
hastiado de usar mi corazón del diario,
estoy sobre esta cama y a estas horas
esperando el derrumbe,
la inminente caída que ha de sepultarme.
(Hay que cerrar los ojos como para dormir
y no mover ni una hoja de tu cuerpo.
Esto puede ocurrir de un momento a otro:
estarse quieto.
Pañuelos de aire giran lentamente,
sombras espesas rascan las paredes,
el cielo te chupa a través del techo.)

Mañana te has de levantar de nuevo
a caminar entre las gentes.
Y amarás el sol y el frío,
los automóviles, los trenes,
las casas de moda y los establos,
las paredes a que se pegan los enamorados
al entrar la noche como calcomanías,
los parques solitarios en que se pasean las desgracias
con la cabeza baja, y los sueños se sientan a descansar,
y algún novio la busca bajo la falda,
mientras la sirena de la ambulancia da la hora
de entrar a la fábrica de la muerte.
Amarás la milagrosa ciudad, y en ella el campo soñado,
el río de las avenidas iluminadas por tanta gente que quiere lo mismo,
las puertas de los bares abiertas, las sorpresas de las librerías,
el estanco de flores, los niños descalzos
que no quieren ser héroes de la miseria,
y las marquesinas, los anuncios,
la prisa de los que no tienen adónde ir.
Amarás el asfalto y la buhardilla
y las bombas para el drenaje y las grúas
y los palacios y los hoteles de lujo
y el césped de las casas donde hay un perro guardián
y dos o tres gentes que también se van a morir.
Amarás los olores de las fritangas
que en la noche atraen como una luz a los hambrientos,
y tu cabeza se irá detrás del perfume
que alguna mujer deja en el aire como una boa suspendida.
Y amarás las ferias mecánicas
donde los pobres llegan al vértigo y a la risa,
y el zoológico, donde todos se sienten importantes,
y el hospital, donde el dolor hace más hermanos
que los que puede hacer la pobreza,
y las casas de cuna y las guarderías en que juegan los niños
y todos los lugares en que la ternura se asoma como un tallo
y las cosas todas se ponen a dar gracias.

Pasa tu mano sobre la piel de los muebles,
quita el polvo que has dejado caer sobre los espejos:
en todas partes hay semillas que quieren nacer.
(¡Como una escarlatina te va a brotar de pronto la vida!)

II

Con tu amargura a cuestas
y tus dolores en los bolsillos

—las uñas todavía llenas de la tierra de los sepulcros que arañas—
y los ojos rodeados, hundidos en la sombra
que la noche inyecta con innumerables y finas agujas;
con el corazón convaleciente, tierno como una manzana,
sucio y torpe como un recién nacido,
vas en las calles viendo y aprendiendo
—y una sonrisa crece en los labios de tu sangre—
como si fueras el primer habitante del mundo.

Resucitado, para ti es la calle
y los árboles y la neblina
y el sol que pica
y la tarde friolenta que pide cama con mujer
y la noche que te recibe amorosa con un libro.
Para ti es también el amanecer de los que trabajan,
las fauces de las fábricas que se abren con ruido,
los relojes de las oficinas de mala digestión,
la estercolada y húmeda ternura de los establos,
el delantal de los almacenes y el garrote de seda,
el agua boricada de los despachos,
el fenol diario de la misa
y la triste sabiduría de los barrenderos.
Para ti es la ciudad de los amores y los crímenes,
de las tentaciones y las locuras ordenadas,
de las necesidades en busca de alguien,
de las soledades atropellándose.
Para ti, las bibliotecas y los burdeles
y los cines y los teatros
y los estadios y las arenas y las pistas de baile
y el asfalto desierto de la madrugada.
Para ti son estas gentes y estos fantasmas
y estos otros resucitados y estas sombras
que caminan y comen y se divierten
y sufren y gozan y viven y se enferman y mueren
en estos sitios que estás conociendo.
Para ti son las manos caídas,
para que las estreches con tus muñones,
con las manos que te van a brotar ahora mismo.
Para que tú te entregues
se te están dando todas estas cosas;
para que dejes tu cuerpo usado
allí en el polvo donde estabas tendido bocabajo y llorabas;
para que te levantes a los treinta y tres años
y juegues con tus hijos y con todas las gentes
en el nombre del padre y del espíritu santo
y en el nombre del huérfano y del espíritu herido
y en el nombre de la gloria del juego del hombre.

III

A un lado de los dioses
—porque los dioses han sido condenados a vivir entre los hombres—
aprendiendo a montar el becerro de oro,
dulcísimo de tanto renunciar a todo,
alegre de aceptar tu escasez y tus mutilaciones,
(¿cuáles dioses son éstos, hijos de qué dioses?)
hermano, al fin, de todos tus hermanos,
gemelo de las gotas de su música,
corazón de tu tiempo, latido de ti mismo,
constante en despertar igual que el día.
Te saludo. Brindo por ti
que te levantas de tu ruina.
El aire de la noche te adelgaza,
la canción te espera.
Abre sus calles esta ciudad de México
como los brazos de una amante nueva.
Estás aquí y es tuya. Poséela.

PEDRO PÁRAMO

Por Mariana FRENK

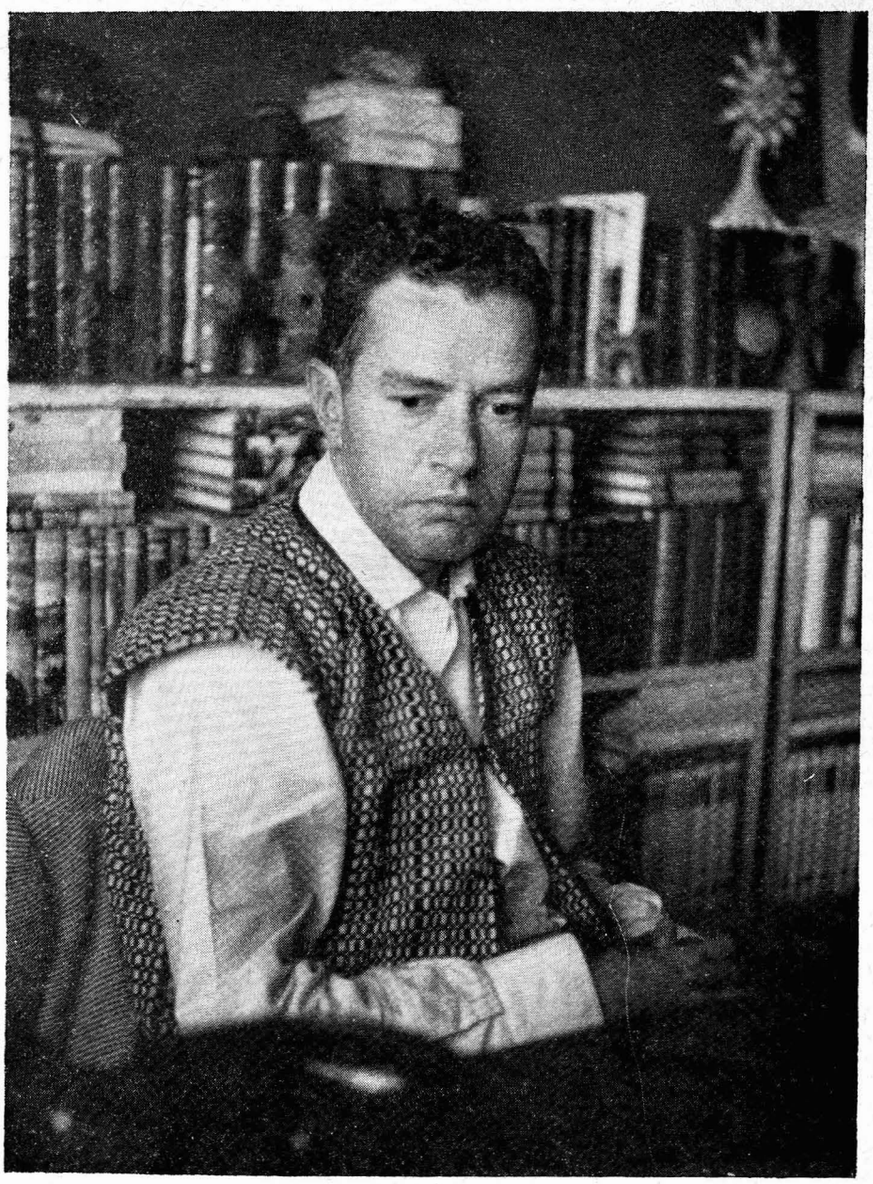
PARA ABARCAR el tema de la novela contemporánea en México, habría que empezar con Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, los novelistas modernos ya clásicos, hablar en seguida de los demás cultivadores del tema de la Revolución y la post-revolución mexicana, tratar luego la novela colonialista, la indigenista, la costumbrista, la nueva picaresca, para llegar finalmente a los novelistas de la última hornada, Rosario Castellanos, Josefina Vicens, Fernando Benítez, Luisa Josefina Hernández, Sara García Iglesias, Sergio Fernández, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan Rulfo, para citar sólo algunos. Me limito en esta ocasión a Juan Rulfo no sólo por ser autor de una obra maestra, sino porque ésta reúne las principales características de lo que vamos a llamar, un poco vagamente, "la novela moderna" o "la nueva novela".

Cuando en 1955 apareció el primer libro del joven escritor jalisciense Juan Rulfo, una colección de cuentos con el título *El llano en llamas*, la crítica se mostró en seguida fuertemente impresionada. Elogió la originalidad de la técnica, el vigoroso tratamiento del tema, el poder evocador del lenguaje. Al principio no faltaron críticos que clasificaron a Rulfo como un gran exponente del nuevo realismo mexicano, de una literatura mexicana de compromiso — error que más tarde tuvieron que rectificar. Cuando dos años después salió su novela *Pedro Páramo*, el nombre de Juan Rulfo trascendió del estrecho círculo de los iniciados al gran público lector de México. A la fama nacional ha seguido la internacional. La versión alemana, hecha por mí, publicada por una importante editorial de Munich, Carl Hanser-Verlag, tuvo un eco inusitado. En un país como Alemania, en que el mercado de libros está constantemente inundado de publicaciones, es natural que una novela más no pueda causar sensación. Las reseñas —son más o menos ochenta, y casi todas ellas extensas— hablan en tono entusiasta y aun ditirámbico del autor y de su obra. "Obra singular", "una nueva y poderosa voz en la orquesta de la literatura universal de nuestros tiempos", "en el mundo occidental ha causado sensación el autor mexicano Juan Rulfo", "lirismo avasallador, imaginación de vigor elemental", "los jóvenes escritores alemanes deberían leer este libro una y otra vez..." He citado unas cuantas de tantas voces.

Los primeros juicios sobre la edición francesa, la norteamericana y la sueca, reflejan la misma admiración. Actualmente se están preparando una edición italiana, una noruega y una danesa, y se interesan por *Pedro Páramo* editoriales de otros países europeos. Los críticos, de diversas latitudes, coinciden en situar el breve libro de Juan Rulfo, de ciento cincuenta páginas, en el ámbito de la gran novela moderna, caracterizado por los nombres de Kafka, Falkner, Proust, Lawrence y Joyce, para no mencionar sino los más importantes.

La novela moderna o "la nueva novela" —usaremos uno de estos términos ambiguos para denominar la novela que se distingue por sus temas y su técnica y lenguaje de la novela naturalista y la novela psicológica de fines del siglo pasado y principios del presente—, la novela moderna en este sentido surge entre los años 1913 y 1930. Algunas fechas concretas: *Du côté de chez Swann* (primer tomo de la novela-ciclo de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*) sale en 1913; el último tomo, *Le temps retrouvé*, en 1927. En 1929 aparecen la primera obra literariamente importante de Faulkner, *The sound and the fury* y —gran acontecimiento— el *Ulises* de James Joyce. De 1926 es *The sun also rises* de Ernest Hemingway, de 1925 y 26, respectivamente, las dos grandes novelas póstumas de Franz Kafka, *El proceso* y *El castillo*. La característica sustantiva de esta nueva novela, comprobable en toda obra importante del género, es la disolución de la tradicional estructura disolución radical o parcial, realizada con diferentes recursos. Los principales son:

1) Se elimina al narrador o se reduce su papel a un mínimo; lo sustituyen el diálogo y el monólogo interior, procedimientos que establecen un contacto inmediato entre los hechos y personajes y el lector. Sobra mencionar que el diálogo como elemento de la novela no es de ninguna manera un recurso nuevo. Fernando de Rojas lo usa en la *Celestina*, claro que con otras miras. En la novela naturalista del siglo pasado, por ejemplo la de Galdós, en la novela post-naturalista y psicológica de principios de nuestro siglo ya se recurre a la forma dialogada como a un elemento objetivador y un medio de comunicación directa, y con el deliberado propósito de evitar la interposición del narrador. *Los Buddenbrook*, la primera novela grande de Thomas Mann, empieza sin más con una conversación.



Juan Rulfo

"Pienso cuando maduraban los limones. El viento bajaba de las montañas de febrero..."

2) Un mismo acontecer se capta desde distintos ángulos, y con esto se relativiza.

3) Se incorpora a la trama lo documental, procedimiento en cierto modo paralelo a la práctica, inventada por los pintores cubistas, de insertar en sus cuadros recortes de periódicos, etiquetas de botellas, pedazos de madera o de tela.

4) El autor ya no guía al lector, lo deja en libertad para construir con los elementos proporcionados por él su propia novela o, expresándolo en otra forma, el autor obliga al lector a volverse activo, y hasta creador en la lectura. En la novela moderna el lector es co-autor.

5) No hay desenlace.

6) Se rompen o se suprimen los nexos lógicos, se altera o se abandona la lógica sintáctica.

7) Alusión y evocación desplazan la descripción.

8) El hilo del relato se rompe al insertarse en una trama realista elementos irreales o fantásticos.

9) Se insiste en la presentación de detalles aparentemente insignificantes, mientras que lo espectacular se desprecia, se escamotea, se expresa en forma de alusión a algo incógnito.

Este procedimiento nos hace pensar en la acusada tendencia de la pintura del barroco, de colocar a la figura principal no en el centro o en el lugar más visible del cuadro, sino de ocultarla, de casi hacerla desaparecer entre tantos personajes sin importancia. Y se me ocurre que éste no es el único punto de contacto entre la novela moderna y el barroco: el afán del estilo barroco de amalgamar todos los elementos del cuadro en una unidad a tal grado indisoluble que, viéndolos en detalle, parecen absurdos, dan ninguna idea del conjunto, mientras que cualquier detalle en un cuadro renacentista tiene su relativa independencia, es en sí mismo un todo significativo — ese afán de unificación lo encontramos asimismo en la novela moderna. Esta lista no es exhaustiva, ni pretende serlo, además es un poco esquemática, cosa inevitable. El orden de los diferentes puntos es arbitrario del todo. Y creo que huelga afirmar que junto a los casos extremos de desintegración radical de la estructura mediante todos los medios concebibles, existen formas de transición, de transformación parcial o tímida. Sólo unos cuantos de estos procedimientos son por completo nuevos. De la mayoría existen antecedentes; pero en la novela moderna pasan al primer plano y modelan decisivamente su perfil.

10) El procedimiento más audaz y revolucionario de todos los recursos aprovechados por la nueva técnica novelística es el deliberado desorden cronológico, la dislocación de las secuencias temporales, los cortes y saltos hacia adelante y atrás. La trama se emancipa de las leyes del tiempo, parece jugar con ellas, brincando del presente a diferentes planos del pasado o del futuro. El hilo del relato se destroza una y otra vez, la realidad de la novela —entendiendo por "realidad de la novela" el mundo que ésta se propone crear, por irreal que sea— se fragmenta en pequeñas parcelas de realidad. Al lector le toca volver a juntar en una unidad superior las diferentes piezas de ese rompecabezas.

El lector tiene que entrenarse para esta faena de integración, que al principio no deja de ser difícil; pero recordemos los primeros tiempos del impresionismo pictórico y el esfuerzo que significaba para el espectador realizar en su pupila la unificación óptica de los colores yuxtapuestos. Es posible que algún día la lectura del *Ulises* de Joyce sea tan fácil como hoy en día la contemplación de uno de los paisajes del Sena de Monet.

Puesto que por el trastorno operado en la sucesión de los tiempos éstos pierden su normal interrelación y con ello todo valor autónomo, se produce una especie de simultaneidad de los hechos. La consecuencia trascendental de la dislocación de los planos temporales y de la simultaneidad a que da lugar, es la espacialización de la novela. Para explicar este concepto me atendré a un ensayo extraordinariamente interesante de Joseph Frank. Frank empieza recordando el deslinde establecido en el siglo XVIII por Lessing, en su *Laocoonte*, entre las artes plásticas y la literatura: la forma en artes plásticas es necesariamente espacial pues para captar el aspecto visible de los objetos, la mejor manera es representarlos yuxtapuestos en un instante de tiempo. La literatura, por el contrario, hace uso del lenguaje, compuesto de una sucesión de palabras, que avanzan en el tiempo.

Para abordar su tema, la forma espacial en la literatura moderna, Frank parte de la poesía moderna. Cita una definición de Ezra Pound. "La imagen es unificación de ideas y emociones dispares en un complejo presentado espacialmente en un instante." De aceptarse esta concepción de la poesía, que está en contradicción con la teoría de Lessing, surgen varios problemas. Si el valor de una imagen es su capacidad para presentar un complejo intelectual y emocional, se deduce de ello que el poema debe ser en sí una amplia imagen, cuyos componentes individuales han de aprehenderse como una unidad. Hay que destruir la consecutividad inherente al lenguaje y forzar al lector a percibir los elementos del poema no como elementos desarrollados en el tiempo, sino como yuxtapuestos en el espacio.

La forma estética en la poesía moderna se basa, pues, en una lógica espacial que pide al lector una reorientación de su actitud ante el lenguaje. La única manera de obtener el sentido es captar simultáneamente, en el espacio, los grupos de palabras, entre los cuales, no hay relación comprensible alguna, cuando se leen consecutivamente, es decir, en el tiempo.

Frank, pasando de la poesía a la novelística moderna, se ocupa en seguida del *Ulises* de James Joyce y de la novela-ciclo de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*.

El *Ulises* es un mosaico de innumerables piedritas. Cada una de ellas es un hecho aislado. Todos los hechos aislados están vinculados entre sí, uno con el otro, uno con todos, formando una densa red de relaciones. El lector no puede captar estas relaciones a medida que va avanzando en la lectura, es decir, a medida que lee palabra por palabra, frase por frase, en el tiempo. Dice Frank: "Joyce no debe leerse, debe releerse. El conocimiento del todo es necesario para el conocimiento de una parte." Según él, hasta cuando conoce el lector toda la obra, está en condiciones de poner cada piedrita en su lugar, de ordenar los hechos aislados en un conjunto y de captar este conjunto espacialmente. Acerca de la novela de Marcel Proust dice Frank: "Proust nos da lo que podríamos llamar vistas puras de sus caracteres —vistas inmóviles en un momento de visión— en varias fases de sus vidas, y cede a la sensibilidad del lector la fusión de estas vistas en una unidad y la fusión de estas unidades de significado en un momento de tiempo, es decir: espacialmente."

¿Acaso se está operando en la pintura un cambio en sentido inverso? ¿Corresponde a la espacialización de la literatura una temporalización de la pintura moderna? Hay que contestar con un NO rotundo. La pintura moderna no ha dejado de ser espacial, sino que al contrario acentúa cada vez más su espacialidad. Contribuyen a esto varios factores, entre ellos la renuncia a la perspectiva en profundidad —con la cual desaparece del cuadro un elemento temporal—, la renuncia a la ilusión de la tridimensionalidad, y el *simultané*. Este término, *simultané*, un poco absurdo, dado el carácter de simultaneidad que acusan normalmente las representaciones plásticas, significa que determinado aspecto del objeto representado, no existente en la realidad óptica del espectador, fuera de su momentáneo campo visual, es decir, perteneciente a otro momento en el tiempo, se sustrae al tiempo, pierde su temporalidad, para incorporarse al espacio. Por un lado tenemos, pues, la espacialización de la literatura, por el otro la intensificación del carácter espacial de la pintura.

Y otra pregunta al margen: ¿Acaso aquel escamotear el tiempo tendrá, más allá y por debajo de las intenciones estéticas, una raíz de orden psicológico . . . : el anhelo del hombre de quitarse de encima una de sus más tremendas pesadillas, el tiempo . . . ?

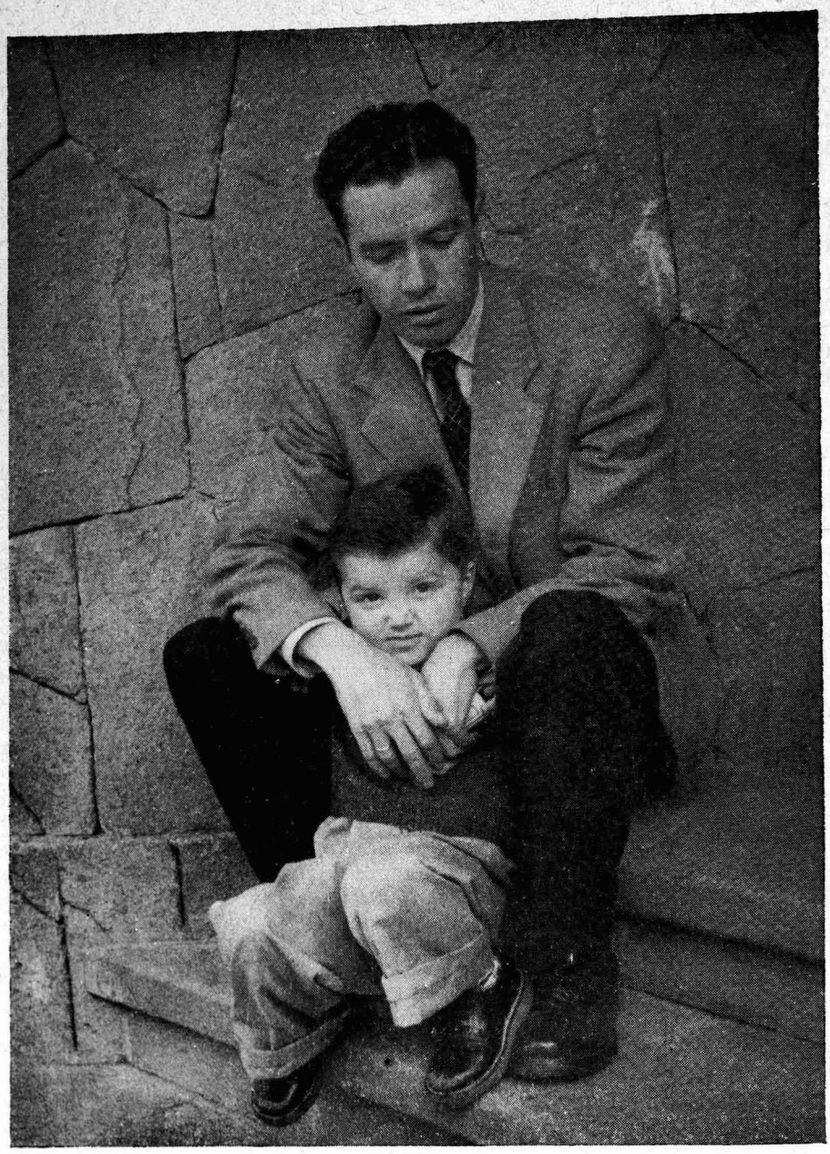
Creo que ahora ya tenemos una base para estudiar la novela de Rulfo, *Pedro Páramo*. Dejaré a un lado sus cuentos reunidos en el tomo *El llano en llamas*, pero mucho de lo que habrá que decir acerca de su novela puede referirse también a ellos.

LOS PERSONAJES. *Pedro Páramo* es una historia de la vida, agonía y muerte de un pueblo, el pueblo de Comala, que en realidad es su personaje central. Las indicaciones geográficas son vagas, sólo sabemos que es un pueblo de tierra caliente. Los personajes están agrupados en torno a Pedro Páramo, un cacique cruel y astuto, que mata, engaña, viola y roba. De Pedro Páramo vive el pueblo, de él muere cuando le place hacerlo morir, dejarlo morir. Pero este hombre, que por sus actos parece magnífico ejemplar de macho, una especie de superhombre criminal, es en realidad un personaje de doble fondo.

Ese déspota malvado, sin escrúpulos, esconde en su interior el alma destrozada del niño imaginativo y rebosante de energías vitales que fue alguna vez, y las múltiples posibilidades —destrozadas con ella— de una existencia digna y fecunda.

Ese señor feudal, que desprecia a las mujeres, las toma y las deja, permanece fiel durante toda su vida a un amor jamás correspondido, un amor puro, místico y exaltado. Y las mismas malas mañas que le sirven para satisfacer su hambre de poder, las pone al servicio de su aventura sentimental. Sueño de poder, sueño de amor, y el crimen sin castigo para realizarlos: ésta es la vida de Pedro Páramo.

Cuando muere Susana, Pedro renuncia a la riqueza y a la acción, al poder y al



"Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír; y voces desgastadas por el uso. Todo eso oyes"

ataque. Se pasa los días acurrucado en un viejo equipal, esperando de la vida ya sólo la muerte. Pero no renuncia a su amor. Es lo único que le ha quedado y le servirá, como él mismo lo dice, "para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borrará todos los demás recuerdos". Y la cuchillada mortal que, en la persona de uno de sus hijos ilegítimos, le asesta el pueblo de Comala, lo sorprende en mística unión con Susana.

A Susana la conocemos por un monólogo interior. Susana muerta está evocando en la tumba el pequeño universo de la niña Susana, hecho de sueños y alegría de vivir. "Pienso cuando maduraban los limones. El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y los gorriones reían: picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban."

Así era Susana. Pero su alma sensitiva, cargada de tensiones extáticas, no resiste las horrendas experiencias que la vida le tiene reservadas. Cuando se casa con Pedro, "ya no es de este mundo". Inaccesible, refugiada en la locura, se consume lentamente, reviviendo en sus sueños dicha y miseria de su vida pasada.

Junto a los dos personajes principales, los demás parecen opacos. Su debilidad y apatía, su vida apagada, son contraparte de la violencia de Pedro, de su impetuosa vitalidad. Son sus criaturas y sus víctimas. Son sombras.

Comala es, toda ella, una feria de sombras. Los que allí viven son muertos, sombras de vivos y de muertos, sombras de sombras. Envueltos todos en una densa atmósfera de angustia, culpa y desolación, no siempre puede asegurarse quiénes esperan aún la muerte de sombra que han de morir, y quiénes ya dieron el pequeño paso, ayer o hace cien años, y contemplan la vida en la perspectiva de la muerte. Porque unos habitan cerca de los otros. Mundo de fantasmas, de cuerpos en descomposición, de ánimas en pena. Y entre muertos y vivos y sombras se cuentan el mito de Pedro Páramo. El aire se llena de murmullos y ecos.

LA ESTRUCTURA. Es obvia la división de la obra en dos partes. La primera es un relato de Juan Preciado, en que narra el motivo de su viaje, su encuentro en el camino con Abundio, el arriero, sus extrañas y espantosas experiencias en Comala. Su narración, en forma casi totalmente dialogada, es interrumpida una y otra vez por el monólogo interior de Pedro Páramo, por la voz, evocada, de la madre de Juan, por saltos al pasado de varios personajes. Elementos que debilitan el carácter temporal de la obra y que exigen al lector un constante reacomodo ante las cambiantes perspectivas. De pronto, cuando ya hemos leído casi la mitad del libro, descubrimos que el relato de Juan Preciado no iba dirigido a nosotros, sino que ha sido un monólogo y parte de la conversación que Juan, un hombre muerto, está sosteniendo en la tumba con Dorotea, una mujer muerta. A partir de la página 76, en que otro salto retrotrae al lector a la adolescencia de Miguel Páramo, hijo de Pedro, el autor se encarga de la narración, que, con algunas interrupciones por la plática de los dos muertos, por los cortes hacia atrás, a la infancia y juventud de Susana, sigue en curso lineal y directo hasta el final. En la última escena —que ocurre muchos años antes del principio— Pedro Páramo es asesinado por el mismo arriero que en las primeras páginas conduce a Juan Preciado al pueblo de Comala. El ciclo se cierra.

A la diferente organización estructural de las dos partes corresponde un colorido algo diferente. En la primera mitad del libro se apodera de nosotros, desde el párrafo primero, una angustiosa tensión, que va aumentando paulatinamente. Hechos y personajes aparecen envueltos en un clima de misterio, en una luz inexacta. Pronto estamos sumergidos en la atmósfera densamente poética de la novela, en un mundo extraño e inquietante, en que la inserción de pasajes más acercados a la realidad aumenta aún el temple irreal del conjunto. En la segunda parte la narración cobra perfiles más nítidos; aumenta el número de escenas realistas. No nos abandona la angustia, pero el suelo que pisamos ya no es un pantano en que nos hundimos a cada paso. Sobra decir que ese cambio en la estructura y el clima de la obra obedece a una intención estética del autor. Carlos Blanco lo explica en su excelente ensayo titulado *Realidad y estilo de Juan Rulfo*, diciendo que en la primera parte se da la atmósfera del pueblo y se crea a Pedro Páramo, a quien veremos actuar en la segunda parte. Podría discutirse la posibilidad —y la discutí alguna vez con Rulfo— de que la estructura del libro, rica, redonda, magistral, hubiera ganado aún en equilibrio y ritmo si la última parte fuera, como la primera, un mosaico de fragmentos.

De ninguna manera quiero insinuar con esto que la segunda parte sea en algún sentido inferior a la primera. Incluso creo que encierra varias de las más extraordinarias páginas de la obra, como aquéllas en que se describe cómo después de la muerte de Susana el incesante repique de las campanas hace que "la cosa se convierta en fiesta". En cuanto al interés de la novela, a lo que ahora se llama "suspenso", hay que decir que éste es tan fuerte en una parte como en la otra. Rara vez sucede que un libro de lectura nada fácil ejerza tan intensa fascinación sobre el lector. Es punto menos que imposible interrumpir la lectura de *Pedro Páramo*. Hay que leerlo de un golpe y de cabo a rabo.

Leída la novela hasta la última letra y aun releída, porque, como el *Ulises* de

Joyce, también *Pedro Páramo* es un libro que hay que releer; integrados los fragmentos en una unidad superior, desaparece totalmente la impresión de oscuridad o confusión que puede haberse producido en el lector. Entonces el mundo creado por Rulfo está ante nosotros como un organismo vivo y denso, con todos sus elementos plásticamente, expresivamente, perfilados; como un universo ordenado, en que el orden temporal —cronológico— se ha sustituido por un orden espiritual. Y hasta entonces nos damos cuenta de que este universo está al margen del tiempo. Cuando Juan Preciado sale de su tierra para buscar en Comala a Pedro Páramo, su padre muerto desde hace muchos años, se lanza a una aventura que lo arrastrará al centro de un acontecer absurdo a la vez que cargado de sentido, para dejarlo finalmente más allá de su vida, más allá de vida y muerte, de ayer y mañana, en el ámbito del mito.

Dice Octavio Paz en su espléndida investigación sobre la poesía, *El arco y la lira*: "El mito es un pasado que también es un futuro... un futuro dispuesto a realizarse en un presente eterno... Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser." Gracias a la sustitución del orden cronológico por otro orden distinto, espiritual y poético; gracias al recóndito ritmo que gobierna la sucesión de los fragmentos, *Pedro Páramo* adquiere condición de mito. El tiempo en que se desarrolla es el eterno presente del mito.

EL LENGUAJE. El modo de hablar de los personajes de *Pedro Páramo*, aunque basado en el lenguaje de la gente del campo de Jalisco, nunca deja de ser creación. Está muy lejos de la reproducción literal, interesante desde un punto de vista filológico, pero que como recurso literario no deja de ser peligroso.

La prosa de Juan Rulfo es de frases breves. Es lacónica y expresiva. No describe, evoca. O, como Machado dice del verso: "Presenta, no representa."

Su voz es voz con sordina, lenta y baja, casi un murmullo, como la voz de sus personajes, voces de un universo posterior a la catástrofe. ¿Catástrofe subjetiva? ¿Trauma psíquico, trauma histórico? ¿O quizá la angustia ante la catástrofe venidera, anticipada en la torturada imaginación del poeta? No lo sabemos. Angustia de un hombre de nuestro tiempo.

EL TEMA. El mundo creado por Rulfo es una parcela de la realidad mexicana, de cierta realidad social de México. El campo, el cacique y sus víctimas; hambre y miseria de los pueblos de México. Sin embargo no se trata de una "novela de compromiso". En *Pedro Páramo* no hay mensaje. No hay recetas. No hay optimismo progresista.

Imagen de una realidad mexicana. Más que imagen, visión de una realidad mexicana. Visión trágica y lírica, subjetiva y parcial.

Pero el verdadero tema del libro no es el cacique y sus víctimas. *Pedro Páramo* es la visión de un poeta de lo que es el hombre, su vida, su sufrimiento y su morir; visión del hombre sobre esta tierra, bajo este cielo, en México y dondequiera, hoy y siempre.

Y es una gran confesión en voz baja del hombre anonadado por la culpa, una culpa sin culpa, fatal. Todos sus personajes son culpables, y todos saben de su culpa. Hasta Pedro Páramo, tan soberbio, mismo, exclama ante su hijo muerto: "Estoy comenzando a pagar."

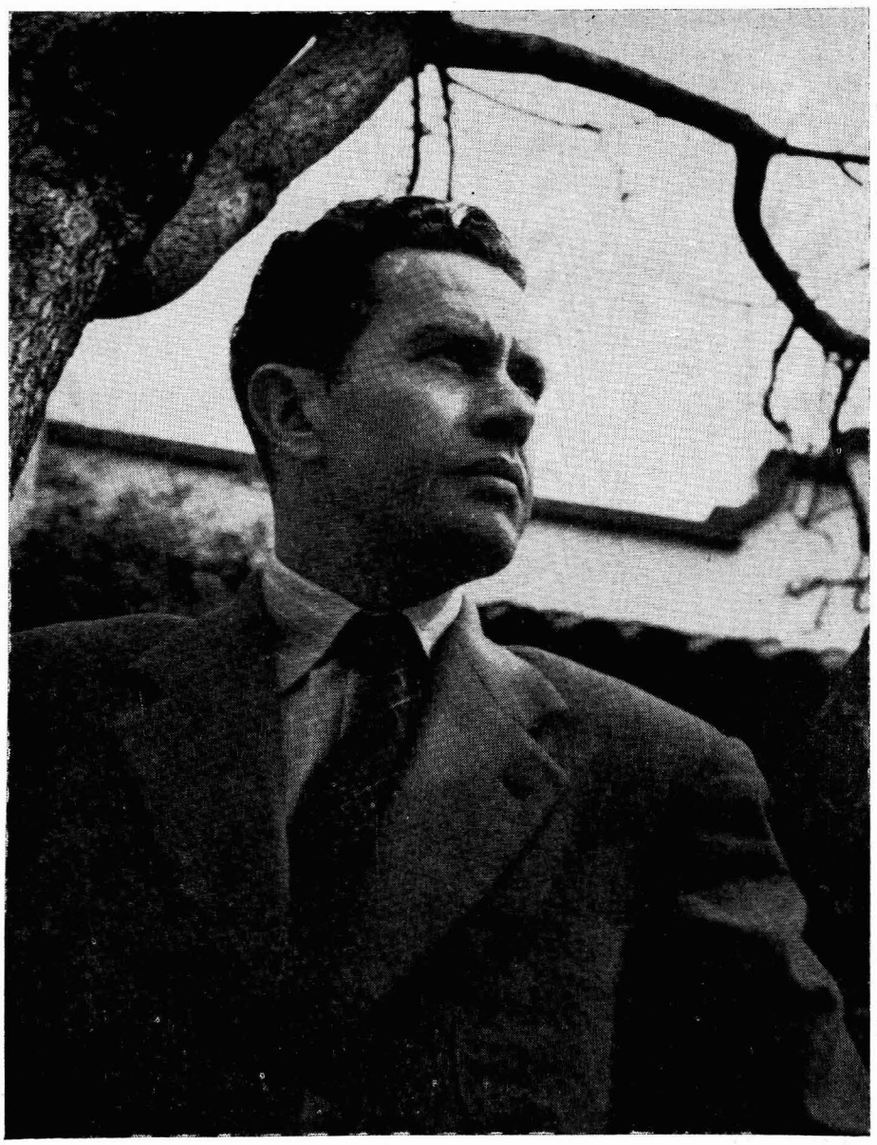
Pero en el sombrío paisaje de esta novela hay también zonas luminosas. No sólo es un canto de la angustia y la desdicha del hombre, no sólo un libro de la muerte. Como *Wuthering Heights* de Emily Brontë, otra novela del martirio y la culpa, es un libro del amor más allá de la muerte.

Para terminar, cabe preguntar si *Pedro Páramo* es una novela. Hemos visto que el género es increíblemente elástico y que desde sus comienzos no ha dejado de ensanchar sus fronteras. Y la segunda pregunta: ¿Es *Pedro Páramo* "una nueva novela", una "novela moderna", en el sentido en que hemos usado este término?

Pedro Páramo usa como recursos: la dislocación de los planos temporales, la eliminación del narrador, la forma dialogada, la sustitución de lo descriptivo por la evocación y la alusión. (La única descripción que, por ejemplo, se hace de Pedro es esta breve frase: "Allí estaba él, enorme", y, en otro lugar: "el cuerpo enorme de Pedro Páramo". Ni un solo adjetivo describe el aspecto o la personalidad de Susana. Por las palabras de Pedro: "¿Sabías, Fulgor, que ésa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra?", sólo sabemos cómo la ve Pedro, no cómo es ella.) Mezcla de elementos reales e irreales. Insistencia en detalles relativamente insignificantes, observados con minuciosidad. La omisión de hechos espectaculares. (No se narra que Abundio da muerte a Pedro, lo adivinamos porque aluden a ello los gritos de Damiana y el cuchillo sangriento en la mano de Abundio).

Dice Octavio Paz: "Desde principios del siglo la novela tiende a ser poema. La lucha entre prosa y poesía... canto y crítica se resuelve por un triunfo de la poesía." Este triunfo de la poesía es obvio en la obra de Rulfo.

Digamos, pues, resumiendo, que *Pedro Páramo* es una novela, una novela de fuerte y auténtica originalidad. Una novela que acusa una nueva sensibilidad y, para expresarla, echa mano de los más audaces recursos de la novela moderna. Agreguemos que gracias a la estructura de la obra, gracias a su enfoque subjetivo y su concepción poética, el tema que trata —que es un tema tomado de la realidad humana en lo general, mexicana en lo particular— cobra un aspecto fantástico, de alucinante irrealidad. Una novela hecha de la materia de que están hechos los sueños.



"Eran voces de gentes; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar..."

ARTES PLASTICAS

LA NUEVA GALERÍA MISRACHI

Por Carlos VALDÉS

LA PRIMERA exhibición colectiva de la nueva Galería Misrachi presenta óleos y litografías de los grandes muralistas mexicanos: Orozco, Rivera, Siqueiros; y Rufino Tamayo concurre con varias pinturas excelentes. Hay pintoras como Cordelia Urueta y Lilia Carrillo, quienes se han distinguido por sus obras abstractas. Alberto Gironella presenta su cuadro *Sección de aves,* premiado en la Bienal de París; también exponen Antonio Peláez, Luis Nishizawa y otros muchos pintores.

En el patio destinado a las esculturas se pueden apreciar obras de varios artistas, entre ellas las de Valdemar Sjölander, escultor que se destaca por el dinamismo que les imprime a sus figuras de bronce.

Sostuve una conversación con Alberto Chauvet, director y constructor de este salón. (El señor Chauvet tiene títulos de arquitecto y decorador, estudió en París, y en Francia tuvo oportunidad de organizar varias exposiciones de pintores famosos, en galerías y museos.) El arquitecto Chauvet respondió a mis preguntas sobre los problemas que presenta planear, dirigir y organizar una galería. Reproduzco algunos de los conceptos expresados por el arquitecto Chauvet.

Pregunta: —¿Cómo se planeó esta galería?

Respuesta: —La Galería Misrachi no fue realizada, como es la regla común, aprovechando una construcción ya existente, sino que yo la concebí y la proyecté ex profeso en todos sus detalles, como una unidad funcional. Es decir, su arquitectura responde a un propósito determinado: exponer obras de arte. Para ello tomé en cuenta la comodidad de los visitantes, y procuré darle el mayor realce posible a las obras que iban a exhibirse.

"La galería consta de dos secciones. La primera, dedicada a exponer pinturas, se acondicionó con iluminación uniforme, para que los cuadros no reflejaran los molestos brillos que producen cuando están mal iluminados. El piso y el techo son de tonos oscuros a fin de que la atención visual se concentre en los muros de color claro.

"La segunda sección de la galería está destinada a exhibir esculturas. Se trata de un patio rodeado de cristales que permite apreciar las obras escultóricas en un ambiente apropiado; las esculturas no se crean para ser colocadas en recintos cerrados; al contrario, son estructuras que requieren un espacio abierto.

P.: —¿Cuáles serán las futuras actividades de esta galería?

R.: —Nos mantendremos en contacto permanente con las galerías europeas, a fin de hacer intercambios artísticos: ellos podrían mandarnos obras de artistas europeos, y nosotros, en pago, les enviaríamos obras de pintores mexicanos. Como nuestra sala es muy grande, por lo general sólo tendremos exhibiciones colectivas. Unas veces éstas tendrán un tema único, y otras no. Sin embargo, quizá en octubre o en noviembre próximo hagamos una excepción, y presentemos una gran exhibición de Rufino Tamayo.

P.: —¿Esta galería es la más grande de México?

R.: —Es la más grande de las particulares; sólo la aventajan en tamaño algunas patrocinadas por el gobierno.

P.:—¿Cuál es la ventaja de tener una galería grande, en vez de una pequeña?

R.: —Una mayor capacidad para dar a conocer a un mayor número de artistas.

P.: —Díganos, usted que ha tenido oportunidad de estudiar las galerías del extranjero, ¿qué lineamientos se siguen para construirlas?

R.: —En Europa los locales de las galerías y museos son adaptaciones de edificios que originalmente fueron construidos con propósitos muy diferentes de la exhibición de obras. Encontrar galerías construidas expresamente es muy raro.

P.: —¿Y en los Estados Unidos?

R.: —En los Estados Unidos por lo general las galerías también son adaptaciones; pero últimamente empiezan a construirse salas ex profeso, sobre todo en Nueva York, en donde el Museo de Arte Moderno puede servir de modelo para este tipo de construcciones.

P.: —¿Cuál es la finalidad artística de la Galería Misrachi?

R.: —Ofrecer calidad, sin distinción de escuelas, prestigio y edades.

Tamayo: *El hombre del teléfono*

MUSICA

Por Jesús BAL Y GAY

LOS MÚSICOS ROMÁNTICOS

EL MOTIVO de este artículo es casi una cuestión personal mía. Pero no tema el lector que lo aquí escrito tenga un tono estrictamente personal. Por el contrario, creo que es de interés para todos, puesto que se trata de aclarar ciertos puntos de la historia de la música y de estimar lo más objetivamente posible algunos rasgos, tanto positivos como negativos, de los músicos románticos.

En parte por lo que algunas veces afirmé sobre este tema, pero sobre todo por mi decidida afiliación al neoclasicismo de nuestro tiempo, algunos lectores creen descubrir en mis escritos un sentimiento radicalmente antirromántico y atribuyen a ciertas afirmaciones mías una intención que en realidad no tienen. Desvanecer ese error es el motivo de este artículo, pero no tanto por definir mi posición personal en esta cuestión —una posición que, sinceramente, no creo que tenga mayor importancia para nadie—, como por ayudar a los lectores a juzgar desapasionadamente la música del Romanticismo.

De los rasgos positivos que muestra esa música el que más se destaca es lo que podríamos denominar la *abundantia cordis*, ese torrente cordial en el que van mezclados la emoción humana, la invención melódica y armónica, y el ansia de renovación estética. En el más recatado *Nocturno* de Chopin o en el más intimista *lied* de Schumann encontramos palpitante esa cualidad. Son esas piezas diamantes cuya cristalización sólo la podemos imaginar posible bajo la acción de una elevadísima temperatura cordial y mental. El compositor romántico parece haber tenido, quizá como ningún otro de los siglos anteriores, el don de decir grandes cosas en piezas sumamente breves. Prueba de ello la tenemos reiteradamente en la obra de Schubert, de Schumann, de Chopin, de Brahms. Es un hecho que no volverá a darse hasta Debussy. Y constituirá un modelo para mucha música de nuestro tiempo, aun la más antirromántica.

Algún musicólogo ilustre afirmó que lo más característico o singular del Romanticismo musical es su música para piano. Creo que está en lo cierto. Con los compositores románticos llega el piano a su plenitud expresiva, una plenitud que parece no admitir ya progreso alguno. En la obra pianística de Mendelssohn, de Chopin, de Liszt y de Schumann encontramos, descubiertas algunas por primera vez, exaltadas otras al máximo, todas las posibilidades sonoras y expresivas del piano. A la brillantez diamantina, derivada del hecho innegable de ser el piano un instrumento de percusión, los compositores románticos lograrán añadir la cualidad *cantabile*, eminentemente lírica, merced al uso del *legato* y del pedal. Y gracias también a este último, descubrirán un nuevo mundo de sonoridades riquísimas producto de la resonancia por simpatía de las cuerdas libres de apagadores. El conjunto de todas esas posibilidades del piano hicieron de este instrumento un medio expresivo perfectamente idóneo de la estética y la temática románticas. Y, por supuesto, lo dejaron listo para quienes habían de venir después. Las sonoridades profundas y tornasoladas de un Debussy, las cristalinas y luminosas de un Ravel, las andalucísimas y guitarrescas

Decir grandes cosas en piezas breves

de un Falla, las ascéticamente secas de un Stravinsky o un Bartok, todas están ya descubiertas por Chopin, Liszt, Mendelssohn y Schumann. Tendría uno que ser no un antirromántico sino un imbécil para pretender negar mérito tan alto y singular a estos músicos.

En el plano que genéricamente hay que denominar *poético*, porque trasciende del fenómeno puramente sonoro, también los románticos enriquecieron nuestro reino con nuevos territorios. Piénsese, por ejemplo, en la característica emoción que se desprende del *Nocturno en Do sostenido Menor* de Chopin o del *Quinteto en Do Mayor* de Schubert o de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn: ahí sentimos la presencia de algo nuevo en la historia de la música, un sentimiento inefable de misterio, de profundidad espiritual, que sólo tiene paralelo en la mejor poesía de la época y en alguna muy anterior, como, por ejemplo, la de San Juan de la Cruz. Y también encontramos como nuevo y característico del Romanticismo musical lo que Mendelssohn nos da en muchas de sus obras: la sensación de una naturaleza un tanto pagana, poblada de seres fantasmagóricos y de ruidos tenues, un mundo en fin de bosques y hadas trémulo de sentimiento pánico. (Estas expresiones mías no pretenden, por supuesto, ninguna literalidad. Son, si el lector quiere, frases poéticas con las que se trata de expresar aquella característica e inefable emoción que nos producen, por ejemplo, la obertura de *El sueño de una noche de verano*, el *Scherzo* de la misma obra o el *Scherzo* del *Octeto*.)

Lo que, en cambio, siempre reproché a los compositores románticos —y no creo que tenga nunca que desdecirme en esto— es su incapacidad para construir de acuerdo con las normas clásicas. Las formas preestablecidas les resultan estrechas, incómodas, inadecuadas, en fin, a sus concepciones. Las sonatas y las sinfonías románticas pueden ser —y algunas lo son— música preciosa, pero en cuanto sonatas o sinfonías no son buenas. Los románticos que se propusieron escribir sonatas y sinfonías, es decir, que odoptaron como molde para una obra la llamada *forma-sonata*, carecieron de la perspicacia necesaria para ver que esa forma es el fruto de una mentalidad en muchos sentidos opuesta a la suya. Incurrieron en el contrasentido de, siendo románticos, adoptar una forma esencialmente antirromántica. Y el resultado de eso fue una música que, o se ahoga a ratos dentro de la coraza formal, o rompe con ella y se convierte en una obra que de sonata o sinfonía no tiene más que el nombre. En la *forma-sonata* se da un fenómeno esencialmente dialéctico, y no creo que la dialéctica haya sido precisamente el fuerte de ningún romántico.

Otro rasgo de los románticos que creo que es un defecto consiste en el afán de la desmesura y la grandilocuencia. No siempre, claro está, pero sí con bastante reiteración. Liszt y Berlioz y Wagner proporcionan bastantes ejemplos de ello. Y Schumann tambien, aunque éste más en sus intenciones extramusicales, literarias, que en la realización musical misma. A esos músicos desmesurados se les puede aplicar el juicio que de Byron expresó Goethe más de una vez. Espíritus generosos, llenos de ímpetu y genio creador, se pierden a veces por falta de reflexión o de mesura, por abuso, en fin, de su libertad.

Y a mitad de camino entre lo positivo y lo negativo de esos músicos, o, mejor dicho, como una cualidad que tuvieron, pero que no era nueva en la historia de la música, encontramos su afán innovador, su rebeldía contra los criterios conservadores. Eso no es romántico, eso se ha producido en muchas épocas de la historia y, por tanto, no puede servir para caracterizar a tales compositores ni para hacer su defensa, una defensa que, por otra parte, no necesitan ya a estas alturas. Quienes otra cosa opinan ven el curso de la historia musical como un gran río apacible y unánime que sólo en la época ro-

mántica y luego en la nuestra muestra saltos y remolinos súbitos. Pero ahí está la revolución que significa el abandono, de pronto, de la polifonía en favor de la monodía acompañada. Ahí está también el corte tremendo que se produce entre Bach y sus hijos. Pero aún hay más: hay, por ejemplo, la actitud de Juan Bermudo que en la España de 1555 abomina de la música que se escribía cincuenta años atrás; hay el criterio radicalísimo de Johannes Tinctoris, que en 1477 rechaza las ideas músico-filosóficas entonces vigentes —según la línea Platón-Pitágoras-Aristoxeno-Boecio—, pero, por si eso no fuera poco, añade en la introducción a su tratado *De Contrapuncto* cosas como éstas: "Y si ahora tengo que referirme a lo que he visto y aprendido, tengo que confesar que a mis manos vinieron algunas composiciones antiguas de compositores desconocidos, piezas que suenan como completamente insignificantes e insípidas, de tal modo, que más perturban que deleitan el oído. Pero lo que más me sorprende es que solamente en los últimos cuarenta años haya composiciones que, a juicio del entendido, valen la pena de que se oigan. Hoy contamos con el florecimiento de no sólo gran número de cantores famosos, sino también con un número casi ilimitado de excelentes compositores —ya sea por influencia celestial, ya por el estudio particularmente tesonero—, como, por ejemplo, Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Antonius Busnois, Firminus Caron, Guilelmus Fangus, y todos ellos pueden jactarse de haber tenido por maestros a los músicos recientemente fallecidos Johannes Dunstable, Egidius Binchois y Guilelmus Dufay"...

He ahí una actitud radical, violenta, equivalente en su tiempo a la de cualquier compositor joven de hoy que renegase de la música escrita antes de 1920. Cuando en nuestro tiempo juzgamos como característico de la época esta prisa y dureza con que una generación reniega de la inmediatamente anterior, nos olvidamos de que lo mismo sucedía en el siglo XV, unos tiempos que se nos antojan característicamente apacibles, lentos y conformistas. Excuso decir, pues, que esa actitud de los compositores de ahora no es herencia, ni mucho menos, de la época romántica, y que el progresismo de los románticos, siendo como es innegable, no es, repito, rasgo característico suyo ni tampoco tiene más violencia que el de esos músicos antiguos que acabo de mencionar.

ACORDE MENOR

LLEVABA CASI una hora esperando —clavado, muy tieso, en la silla incómoda, divirtiéndose en fabricar ruidos molestos con la lengua y los dedos, los ojos fijos en la puerta— cuando apareció, sonriente e inevitablemente mojado por la lluvia, protegiendo el tesoro bajo su impermeable azul. No le tendió la mano, ni siquiera le dijo "buenas noches" o "disculpa la tardanza"; lo miró con aire triunfal y arrojó —lentamente, uno por uno— los programas. El señor X —antidilettante por vocación— no se inmutó ante el tesoro que ocupaba toda la superficie de la mesa; chasqueó la lengua, hizo una mueca (su mueca favorita) y se dispuso a escuchar pacientemente el relato.

—Tenía razón —dijo el señor Y, melómano por temperamento—, nos estamos civilizando. Antes no había adónde ir. Acaso un concierto dominical, un programa de aficionados, los exámenes de fin de curso de cierta academia de piano. En cambio, ahora... (y agitaba el tesoro, lo acariciaba, seguro ya de haber ganado la apuesta), ahora tenemos de todo: ópera, ballet, sinfónica, conciertos de cámara, todas las noches y en todos lados. Tenía razón, repitió, nos estamos civilizando.

El señor X tomó uno de los programas, lo miró con terror y finalmente permitió que se le cayera de las manos. "Opera —dijo—, puf, qué asco."

—Opera de Bellas Artes —replicó el señor Y, como si ésta fuera una garantía, con el mismo sentido que nos advierten que tal cancionera es una estrellita del cine nacional o que tal aparato interplanetario lleva el letrero de "made in USA".

—*La Traviata, Elixir de amor, Rigoletto, Madame Butterfly, Tosca, Manon, Fedora* (el señor X decidió no escucharlo más), y también *Las bodas de Fígaro, La cenicienta, Los pescadores de perlas, Amelia va al baile*, que no se ven todos los días ("ni falta que hace", pensó el señor X), y también algunas óperas mexicanas ("el colmo", gritó, exasperado. Y de otras mesas llegaron miradas que combinaban el perdón y el crimen): *El último sueño* del maestro Vázquez, *La mulata de Córdoba* del maestro Moncayo, *Carlota* del maestro Sandi, *Severino* del maestro Moreno (el señor X tuvo deseos de decir: "Amén", pero no dijo nada).

—No cabe duda. Nos estamos civilizando (el señor X se preguntó por qué el señor Y repite siempre las mismas frases). Una compañía de ópera, cantantes mexicanos, repertorio. Todo eso es bueno, estimulante, un esfuerzo digno de atención, de respeto, de aplauso.

El señor X no asistió a ninguna de estas funciones, pero podía imaginar fácilmente que todo eso estaba muy bien. Lo malo reside —se dijo— en que muchos de los cantantes no son cantantes, en que los directores de escena estarían mejor como cantantes que como directores, en que la improvisación permanece como sinónimo de estas temporadas, en que la ambición no produce siempre frutos, que trabajen más, que se preparen mejor, que canten menos óperas pero que hagan más ensayos — eso hubiera querido decir, pero el señor Y continuaba exaltadamente su relato.

—Por ejemplo: *La Traviata* (que es muy triste: una prostituta tuberculosa se vuelve, por voluntad propia, inmaculada amante pequeño-burguesa. El argumento es de Alejandro el pequeño y la música de Verdi. Cuando me baño tarareo el *Brindis* o *Di Provenza il mar*, según mis estados de ánimo. El señor Y lo interrumpió, vehemente:) Por ejemplo: *La Traviata*, que la cantaron muy bien. O *Las bodas de Fígaro* (que dicen que es de Mozart. ¿O no?), que resultó muy decorosa. O la *Butterfly* (el señor X se quedó con la boca abierta cuando vio que el señor Y suprimía de un solo golpe, todos sus paréntesis). Una ópera de Mozart dentro del repertorio de una compañía mexicana representa un paso adelante en el camino de la civilización; repetir los títulos que figuran en las grandes escenas del mundo debe tenerse como muestra de tradición; el estreno de obras mexicanas es ejemplo rotundo de desarrollo cultural. En fin, que Opera de Bellas Artes alfabetiza a los cantantes, al público, a los críticos.

—¡Bravo! —gritó el señor X—. Pero yo detesto la ópera, ahorcaría a todos los cantantes, asesinaría a Menotti, al público que aplaude y pide el rabo y las orejas de los señores y las señoras que corretean por la escena de Bellas Artes, asesinaría a los críticos que no se rieron con la *Carlota* y con *El último sueño*.

Pero el señor Y no lo escucha. Trata de ocultar los gritos de su amigo con algún ária de Donizetti, de Puccini, de Massenet. Confía en el talento de los cantantes mexicanos, los aplaude en silencio, promete escribirles frases de aliento y estímulo, se convence de que —a pesar de las fallas, los errores, los defectos— van por la ruta del éxito. Sabe que hay algunos nombres que exigen su atención. Su silencio es una forma de reconocimiento. Suavemente, dulcemente se adormece; la última frase de una bella melodía se pierde en sus labios mientras espera, con secreta impaciencia, la inauguración de la gran temporada internacional de ópera. Y enumera los títulos: *La Traviata* (que es muy triste), *Carmen* (que es genial), *Andrea Chenier* (historia de un poeta guillotinado), *Gianni Schichi* (que es de Puccini), *Las bodas de Fígaro* (que dicen es de Mozart. ¿O no?), *Don Carlo* (que es de Verdi, aunque no parezca), *Cavalleria rusticana* (esta vez sin la compañía de *Payasos*, lo cual no tiene importancia), *Boris Godunoff* (que como es rusa a lo mejor la prohiben) y *El caballero de la rosa* (en flamante estreno mexicano, lo que quiere decir que en verdad nos estamos civilizando, alfabetizando y poniéndonos al día).

Mientras se efectuaba esta temporada de ópera, ¿qué otras cosas sucedían en nuestro medio musical? Señalemos, por diversos motivos, los conciertos organizados por la Asociación Musical "Manuel M. Ponce" y por la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad.

Heroicamente, casi sin recursos económicos y desprovista de ayuda oficial,

la "Ponce" realiza una labor importante en favor de la música y los músicos mexicanos. Cada año distribuye su temporada de conciertos en dos series: la primera dedicada a jóvenes intérpretes residentes en la capital o en distintos puntos de la provincia; la segunda, a formular programas que incluyen obras y autores de excepcional presencia en México. Una y otra serie constituyen una postura anticonformista ejemplarmente sincera; verdadera batalla en pro de la música nueva, estímulo para los artistas, deseo de terminar con la habitual pereza del público mexicano. En el momento de entregar estas líneas, se inicia la segunda serie — casi totalmente dedicada a la expresión musical de nuestros días, tentativa insólita que merece comentarios más detenidos. Por ahora limitémonos a señalar, a subrayar la importancia de los conciertos dedicados a la juventud y, en especial, de aquéllos reservados a ejecutantes que trabajan en la oscura tranquilidad de la provincia. Gracias a la "Ponce", estos jóvenes intérpretes tienen la dorada oportunidad de conocer horizontes más amplios, de recibir indicaciones, aplausos y consejos y de aprender a cerrar las orejas ante la rotunda voz de nuestros críticos. María Teresa Naranjo (de Guadalajara), Rogelio Barba (de León), María Concepción Nájera (de Torreón) y Raúl Ladrón de Guevara (de Xalapa) fueron los cuatro pianistas presentados este año. De ellos, Ladrón de Guevara es, acaso, el más maduro. La serie terminó con un concierto del Coro de la Universidad Veracruzana, excelente conjunto de voces frescas, bien educadas, que interpretó a la perfección el mundo de la polifonía.

Por su parte, el Departamento de Música de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad de México lleva presentados, hasta ahora, dos de los siete conciertos que forman su décimatercera temporada. Programas bien elegidos, intérpretes de gran dignidad y asistencia numerosa y entusiasta de un público nuevo. El Noneto de Praga, uno de los conjuntos de cámara más sólidos y homogéneos que han pasado por México, dejó magnífica versión del manoseado *Septimino* de Beethoven y dos muestras de la reciente producción checoeslovaca: la *Fantasía opus 40* de Alovs Haba y un *Divertimiento* de Krejci, buenos ejemplos de música astuta. El segundo concierto estuvo formado por la *Sonata opus 120 Nº 2* para clarinete y piano de Brahms, la *Sonata para violín y piano* de Moncayo y el *Sexteto* (para clarinete, piano, dos violines, viola y violonchelo, versión de cámara de la *Short Synphony*) de Aaron Copland. De este programa destaquemos el magnífico trabajo de la pianista Alicia Urreta —dueña de envidiables facultades técnicas, de gran temperamento— que ha encontrado en la música de cámara su mejor medio de expresión. Con Anastasio Flores, Alicia Urreta llegó a la esencia de la sonoridad brahmsiana, y con Manuel Enríquez (intérprete no menos inteligente) recreó con fidelidad, con gran pureza, la pequeña obra de Moncayo. No podemos, en cambio, decir lo mismo del *Sexteto* de Copland, que recibió un tratamiento torpe, desigual; partitura que exige mayor preparación de la mostrada por los intérpretes.

— J. V. M.

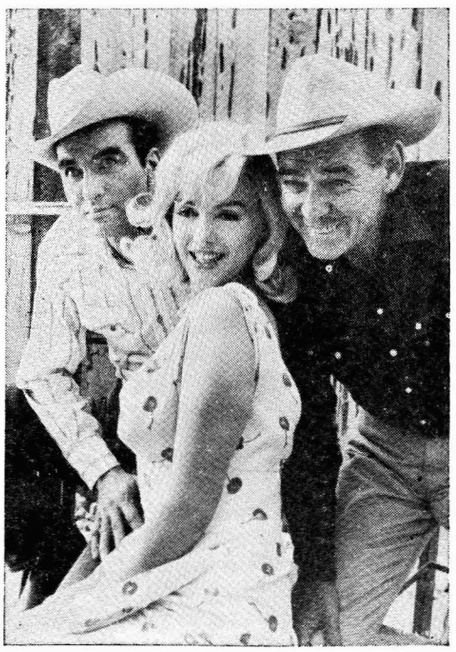
EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

SOBRE EL CINE NORTEAMERICANO

Las siguientes notas, todas ellas referentes a películas norteamericanas estrenadas recientemente, no pretenden ser tanto verdaderas críticas (es decir: dar cuenta de lo que son y de lo que valen los films comentados), como simples divagaciones que quizá me ayuden y ayuden a los lectores a comprender el por qué del callejón sin salida en el que parece estar hoy el cine de Hollywood. Odio las generalizaciones, y dar por muerto el buen cine norteamericano equivaldría a desconocer la presencia de hombres como Hawks, Preminger, Nicholas Ray, etcétera. Pero lo cierto es que las virtudes que hicieron pujante en un tiempo al cine de los Estados Unidos, las virtudes de la buena artesanía, tienden a desaparecer. Antes, se hacía en Hollywood un cine todo lo vulgar e ingenuo que se quiera. Pero esas vulgaridad e ingenuidad, a la vez, iban aparejadas a una idea clara de lo que era el lenguaje cinematográfico, el nuevo lenguaje apto para relatar historias elementales de hombres que enfrentan la aventura. Hoy, los realizadores de Hollywood reniegan de su vulgaridad y de su ingenuidad antigua y tratan de convertirse en intelectuales "conscientes", sin ser capaces de comprender que muchos de los grandes cineastas europeos *intelectuales,* ante los que se sienten tan acomplejados, deben en gran medida el ser todo lo que son a ese cine norteamericano que se desconoce y se desprecia a sí mismo.

LOS INADAPTADOS (*The misfits*), película norteamericana de John Huston. Argumento: Arthur Miller. Foto: Russell Metty. Música: Alex North. Intérpretes: Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift, Thelma Ritter, Eli Wallach. Producida en 1961 (Frank E. Taylor. Dist.: U. A.).



Clark, Marilyn, Monty: diálogo de sombras

The misfits debía ser, teóricamente, una gran película. El que no lo haya sido resultará algo incomprensible para sus propios productores y para la crítica norteamericana, todavía fiel a la idea de que una película no es sino un *Photoplay,* una pieza fotografiada. ¿Cómo es posible que la historia de un dramaturgo tan prestigioso como Miller, llevada a la pantalla por un director tan prestigioso como Huston e interpretada por actores tan prestigiosos como Gable, Monroe y Clift, haya dado origen a un film poco menos que regular?

El caso de *The misfits* servirá, una vez más, para tratar de explicar algunas cosas que ya debieran ser obvias. El guión de Miller, en sí mismo, no es muy bueno. Los personajes nos son *dados* desde un principio: ella, la gran Marilyn, ama la vida y siente instintivamente ternura y respeto por todo ser que la aliente; ellos, los vaqueros (Gable y Clift) son, en el fondo, hombres sanos y limpios, que ya no tienen cabida en este cochino mundo actual, tan metalizado el pobre; el mecánico (Eli Wallach), representante del verdadero espíritu del hombre de hoy, esconde tras su bonhomía el peor de los egoísmos, etcétera. Como se ve, una verdadera colección de lugares comunes.

Pero con lugares comunes se puede hacer una buena película, a pesar de todo. (Eso lo saben muy bien todos los verdaderos *creadores* de cine.) Los personajes de Miller son demasiado *típicos* y lo son, precisamente, porque reflejan una visión elemental de la realidad. El problema, para un realizador, no es el de desechar esa visión, sino el de partir de ella para demostrar que es insuficiente, unilateral y relativa. No se trata de afirmar algo, sino de poner en entredicho el valor absoluto de toda afirmación. Miller, *hombre consciente de nuestro tiempo* (¡uf!), afirma que vivimos en una época caracterizada por una crisis de los valores morales, etc., etc. Muy bien: respetemos su afirmación. Pero, a la vez, enfrentémosla a la realidad misma, a esa realidad tan ambigua que nos da elementos más que suficientes para afirmar todo lo contrario de lo que afirma Miller. Entonces, es posible que lleguemos a hacer una película verdaderamente inquietante, que provoque la duda en el espectador. La capacidad de duda, el habito de afrontar la incertidumbre, es lo que estimula el desarrollo intelectual del ser humano. (Y perdóneseme esta última, pedante, y "trascendental" observación.)

Por todo lo dicho queda claro que la culpa del fracaso de *The misfits* no la tiene tanto Miller como Huston. La verdad es que, después de *La burla del diablo* (*Beat the devil*), este director no ha hecho ningún film que no hubiera podido realizar cualquier artesano más o menos honorable. La imagen que de Huston nos dan sus últimas películas es la de un hombre apático y aburrido que ha decidido olvidarse de aquel otro Huston díscolo de los años cuarenta. Ahora, como tantos honorables caballeros, ha superado sus pecados de juventud y se

Siete hombres y un destino: antiwestern

ha convertido en un director en el que cualquier Spyros Skouras o Pandro S. Berman puede confiar. ¿Decadencia? Sin duda: el caso de Huston es el de un hombre que se ha hecho prematuramente razonable. Pero la experiencia nos demuestra que los cineastas dotados de genio, los que verdaderamente pueden ser considerados como *creadores,* no decaen nunca. Se habla, por ejemplo, de decadencia a propósito de Rosellini o de Fritz Lang. En realidad, es el público el que no ha sabido seguir a esos hombres en su camino hacia una cada vez mayor lucidez. Se trataría, pues, de comprobar si el Huston de la buena época tuvo una chispa de genio o fue, simplemente, un hombre hábil y circunstancialmente rebelde.

En definitiva, *The misfits,* film ligado a una serie de incidentes patéticos (el divorcio de la estrella y el guionista, la muerte de Clark Gable, la presencia de un actor como Montgomery Clift, con su rostro marcado para siempre) deja, sobre todo, la constancia de algo que resulta más importante para el cinéfilo: la definitiva muerte artística de John Huston.

SIETE HOMBRES Y UN DESTINO (*The magnificent seven*), película norteamericana de John Sturges. Argumento: William Roberts. Foto: (Panavisión, Color). Charles Lang, Jr. Música: Elmer Bernstein. Intérpretes: Yul Brynner, Elli Wallach, Steve Mc Queen, Horst Buchholz, Charles Bronson, Robert Vaughn, Jorge Martínez de Hoyos, Rosenda Monteros. Producida en 1960. (J. Sturges, Walter Mirish. Dist.: U. A.)

El western cinematográfico tiene cinco especialistas de primera fila: John Ford, Anthony Mann, Budd Boetticher, Delmer Daves y John Sturges (sin contar a Howard Hawks, el gran especialista de *todos* los géneros). Que Sturges deba ser citado como el último de ellos resulta curioso, porque se trata de un hombre muy dotado para el cine épico. Y *The magnificent seven* lo demuestra. Este film, réplica norteamericana de *Los siete samurais,* de Kurosawa, abunda en excelentes momentos de acción y no puede decirse que esté ausente de él la poesía del gesto característica del género.

Y sin embargo, el último western de Sturges, al igual que otros suyos anteriores, como *Gun fight at O. K. Corral* (*Duelo de titanes*), *The law and Jake Wade* (*El tesoro del ahorcado*) y *The last train from Gun Hill* (El último tren), es, al mismo tiempo, un *antiwestern.* Sturges es el campeón del *western* vergonzante: en casi todos sus films puede apreciarse un deseo de *intelectualizar* el género. El realizador trata de involucrar cuestiones de orden psicológico y moral ajenas al espíritu mismo del *western* valiéndose de guiones demasiado "inteligentes". Quiero decir que la psicología y la moral en el film del oeste van ligadas a la poesía misma de la acción. Un género épico como el *western* debe sus virtudes principales al lenguaje específicamente cinematográfico, y todo intento de sustituir o de hacer coexistir a ese lenguaje con el otro, el meramente literario, producirá resultados híbridos.

Los "siete magníficos" del film de Sturges están, como personajes, muy bien escogidos. Por su simple presencia, por la forma en que visten y manejan sus armas, penetramos ya en su psicología y *sabemos* cuál es su sentido de la moral. Por otra parte, forman una galería en la que es fácil reconocer los distintos tipos de pistoleros (*gunfighters*) que asolaron el oeste, desde el *ex-cowboy* rural, silencioso y solitario, hasta el que muy bien pudo haber nacido en el seno de una rica familia del sur y que adivinamos buen jugador y conocedor de las mujeres. Curiosamente, el intento de hacernos más explícitos a los personajes por el diálogo disminuye el acierto de la caracterización original. El guión tiende a convertir a esos personajes *reales* en personajes dramatizados, es decir, convencionales. Entendámonos: el *gunfighter* de las películas es, en principio, un personaje convencional con respecto a una realidad histórica objetiva. Pero no lo es en el marco de la realidad cinematográfica misma. Sturges, como Zinnemann en *High noon* (*A la hora señalada*) y Stevens en *Shane, el desconocido,* pretende entroncar al *western* con "la vida misma" (y de ahí, el abuso de metáforas relativas a los problemas políticos, sociales, morales y psicológicos en boga) y lo único que logra es desproveerlo de su verdadero aliento vital.

Así, la principal falla de *The magnificent seven* resulta de una obsesión por la moraleja característica en Sturges y que lo inhabilita en gran medida como realizador de *westerns.* Lo grave es que tal obsesión puede observarse en casi todos los films del oeste modernos y ni siquiera algunos de Anthony Mann, como *The thin star* y *El hombre del oeste,* se salvan completamente de ello. Pero el buen Anthony no toma demasiado en serio esas moralejas impuestas por sus guionistas. En cambio, Sturges, sí. Y es una lástima.

UNA VENUS EN VISÓN. (*Butterfield 8*), película norteamericana de Daniel Mann. Argumento: Charles Schnee y Jhon Michael Hayes, sobre la novela de John O'Hara. Foto: (Cinemascope, Color) Joseph Ruttemberg. Intérpretes: Elizabeth Taylor, Laurence Harvey, Eddie Fisher, Dina Merrill, Betty Field, Mildred Dunnock, Jeffrey Lynn. Producida en 1960 (Pandro S. Berman, M. G. M.)

Antes, las prostitutas (o semiprostitutas, como la de este film) no existían para el cine norteamericano. Ahora, Hollywood parece empeñado en demostrarnos que si hay mujeres, nobles, limpias y decentes en el mundo, ésas son las prostitutas. Tanto la inhibición anterior como la insistencia actual en los temas "fuertes" responden al mismo espíritu, a la misma manera de enfocar las cosas. La idea de *pecado* sigue presidiendo el tratamiento de los problemas de índole sexual. O sea, las mujeres "libres" no son, en el fondo, nobles, limpias y decentes porque se acuestan con quienes quieren, sino *a pesar* de eso. Ante tal forma de ver las cosas, hay que rendirse. Los puritanos del Mayflower no podrían quejarse de la Norteamérica actual que tales películas reflejan.

Butterfield 8 es un film, por ello, *aparentemente* audaz. Pero la verdadera audacia, claro está, no depende de la vigencia o no vigencia del código Hayes. Daniel Mann, por otra parte, confirma la total ineptitud que ya dejaba ver en otras películas, como *La rosa tatuada.* El productor de *Butterfield 8* es Pandro S. Berman, el mismo para quien Minnelli ha trabajado en muchas ocasiones. Mr. Berman le ha exigido, de seguro, al buen Daniel una utilización del color y del decorado que recuerde las proezas del gran Vincente, y el pobre Mann se las ha visto negras para justificar las súbitas irrupciones de luces verdes, rojas o azules que pretenden dar un "estilo" a la película. Todo ello es decididamente lamentable. La culpa la tienen esos condenados críticos franceses que han puesto a Minelli por las nubes; Daniel Mann no se lo perdonará jamás.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

REGRESO A BABILONIA

"ES BUENO", nos dice don Plácido de la Torre en su historia del inolvidable Violador de Celaya, "ir al teatro frívolo de vez en cuando".

Yo fui al Lírico el día de San Juan. Compré el último boleto que había en venta; era de la última fila del anfiteatro y me costó ocho pesos. La sala estaba atestada del público de costumbre, la consabida "pela" con sus chamarras de dos colores preguntándoles a los vendedores: "¿A cómo son las tortas?" "A dos cincuenta." "Entonces no quiero." Junto a mí se sentaron tres jovencitas recién bañadas, y adelante tres muchachos con las caras llenas de barros. La función había comenzado desde hacía un rato, y encontré a medias un *sketch* que pasó sin pena ni gloria debido a la confusión reinante entre los espectadores, pues había gentes que se sentaron en donde no les correspondía, y las acomodadoras allí son muy exigentes; otros estaban en el pasillo y estorbaban a los de atrás, que les gritaban: "La carne de burro no es transparente" y otros *witticisms*. Cuando acabó el *sketch*, anunciaron por el magnavoz al que supongo que será Rudy Frury, que apareció metido en algo que representaba ser un aparato de televisión, cantando con la verdadera voz del gran Elvis. La siguiente canción fue con la de Bill no sé cuántos, y tuvo tanto éxito que pasó por las voces de toda la constelación. Entiéndase que no se trata de un imitador, sino de un señor que pone discos y hace como que canta.

Luego anunciaron a María Duval, "la estrella del cine mexicano", como si eso fuera garantía. Se abrió el telón y aparecieron las tiples; las mismas de siempre, un poco más gordas y más blancas, ahora con un vestuario que parece que lo diseñó Sor Adoración del Divino Verbo. Bailaron igual de mal que toda la vida, los mismos pasos, y con la misma mala gana. María Duval, que por artificio o naturaleza es una mujer apetitosa, muy cariñosa con el público, nos cantó dos o tres cancioncitas que le pidieron. Después vino un *sketch* de Pompín, muy malo; escrito, si es que alguien lo escribió, por un oligofrénico; pero actuado con tanta impudicia que nos entusiasmamos y se me ocurrió entonces que este teatro tiene esperanzas, cuando apareció Carlos Magallón a matarlas. Dijo así: "Señoras y señores, se me ha encargado entretenerlos un rato mientras montan el siguiente número. Voy a tener el gusto de recitar para ustedes una poesía argentina." Rechifla general. Y empieza el poema, narrativo: un viejo cuenta a varios hombres de un crimen que ocurrió en la estancia del Cedrón. *Flash back*. Llega un joven hermoso montado en un caballo hermoso a trabajar en la estancia. Se enamora de la hermosa hija del capataz. Se casa con ella. Dios bendice su unión con un hijo tan hermoso como una flor. Pasa el tiempo. Las cosas cambian. Aparece el demonio de los celos. El joven dice a la joven que va a dejar un ganado lejos. Se despiden. Él parte. Regresa a las tres de la mañana. Encuentra a su mujer en brazos de otro. Los mata antes de que puedan quejarse siquiera. Los entierra al pie del cedrón. La gente hace conjeturas equivocadas y deciden que los amantes huyeron. Fin de la narración del viejo. Se levanta uno de los oyentes y dice: "Hizo bien el que mató a la mujer infiel, quisiera conocerlo para besar su mano." El viejo extiende la suya: "Pues besa ésta porque fui yo." "Padre mío —dice el otro—, deme un abrazo, pero perdone a mi madre." (Como si eso le sirviera de algo a la pobre.) No me acuerdo si la perdona o no, el caso es que el poema termina con los dos cretinos abrazados. Aplauso ensordecedor y delirante para Carlos Magallón, que después nos contó varias anécdotas de su vida, inventadas hace mucho y por otra persona. Luego apareció María Duval a cantar españoladas para terminar la primera parte del programa.

Durante el intermedio, los jóvenes que estaban adelante de mí les ofrecieron a las jóvenes que estaban a mi lado, primero el *Ovaciones*, y después unas pastillas de piña. Una de ellas dijo: "Bueno, pero si me hace efecto, le doy de coscorrones." Y todas tomaron y empezaron a platicar con los muchachos. "¿No quiere pasarse para acá adelante, para que vea mejor?" "No, porque su amigo tiene una carita de..." El aludido preguntó: "¿Qué pasa, no le gusta mi fleco?" Etc.

Palillo, que ahora es un gordinflón, hizo lo mismo de siempre; sale acompañado del Bigotón Castro, que como todos se imaginarán es candidato a diputado. Dijo lo mismo de siempre, y el horror es que sigue siendo exacto. Y terminó con su chiste clásico: "A mí, el Departamento del Distrito me... ¡ay, caray! allí viene uno que tiene una jeta de inspector de drenajes."

Y luego, por fin, la Sonora Matancera, y las Mulatas de Fuego, que son mi ideal de belleza femenina, y luego Celia Cruz, que si no fuera por las Mulatas de Fuego sería mi ideal de belleza femenina, y, para terminar, Toña la Negra, que si no fuera por las Mulatas de Fuego y por Celia Cruz, sería mi ideal de belleza femenina...

IBARGÜENGOITIA À L'OPÉRA

Mi experiencia operística no sólo es reducida, sino desastrosa. La primera vez que fui a la ópera fue en París, en 1947, la segunda en Guanajuato en 1959 y la tercera el miércoles pasado en Bellas Artes. Como no pienso regresar en los próximos quince años, voy a describir mis impresiones.

Antes de comenzar debo advertir que suelo escuchar ópera con frecuencia, y que me gusta mucho, es el espectáculo lo que me... digamos, asombra.

En París vi *Fidelio*. Un vecino de lugar me hizo el favor de explicarme por qué lo que estaba yo viendo era extraordinario, me contó lo de las varias oberturas que tiene esa ópera y las excelencias de cada una, pero en cambio no me dijo uan palabra de la trama, cuya explicación me hubiera evitado quizá el complejo que ahora padezco. Las canciones estaban en francés, y como yo no entiendo nada el francés cantado (francamente, cantado no entiendo ningún idioma), me hice una idea errónea de lo que estaba ocurriendo, que fue la siguiente:

Caballero no identificado en el papel de Natacha Toumanova

Dama no identificada en el papel de Ezequiel

entra en escena Fidelio; es evidentemente una señora, sin embargo se llama Fidelio, y va vestida de hombre; entonces, yo, en mi inocencia juvenil, supuse que se trataba de un personaje masculino que esa noche había sido interpretado por una señora, porque el actor del papel se había enfermado, o algo. Ahora bien, después de haber sido tratado de Fidelio por varios otros personajes, entra en una celda y se arroja en los brazos de un prisionero... Este hecho, que por cierto me escandalizó bastante, me hizo llegar a la conclusión de que estaba yo presenciando una obra que trataba de homosexuales, y no fue sino hasta una hora más tarde que comprendí que el tal Fidelio era en realidad una señora que se había disfrazado de hombre para entrar en la cárcel y reunirse con su marido que era el prisionero de marras.

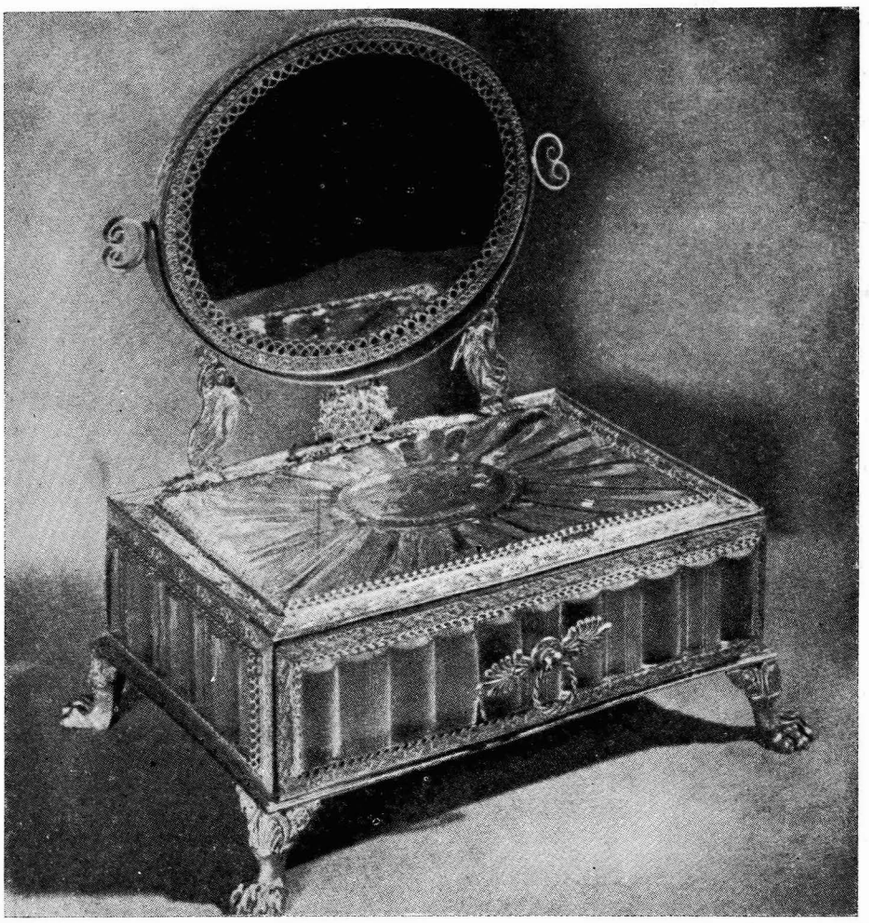
Pasaron los años, muchos, y yo no sentí nunca la necesidad de repetir la experiencia vergonzosa y molesta que había yo tenido, hasta que hace dos años, me encuentro de manos a boca con que reestrenan el Teatro Juárez de Guanajuato y que gracias a uno de los frecuentes *lapsus mentalis* que padecen los encargados de dirigir esas cosas, se había escogido la compañía de Pepita Embil para dar la función inaugural. Nos dieron una ópera mexicana llamada *Eréndira* que todavía recuerdo con horror.

Aquí debiera terminar la historia, pero nada, que el miércoles pasado, me encuentro, sin saber por qué causa, presenciando, por si una fuera poco, dos óperas mexicanas.

Entra Severino, que como en el caso de Fidelio es una señora vestida de hombre. Yo supuse, partiendo de mi conocimiento de las convenciones operísticas, primero, que una señora es una señora, aunque se vista de hombre, y segundo, por la insistencia e inocencia conque nos decía llamarse Severino, que ignoraba su verdadero sexo. Como a continuación se sucedieron varios episodios no muy inteligibles, creí que el tema de la obra sería cómo Severino descubrió que era señora. Por supuesto que estaba yo equivocado. Nada tan dramático pudo ocurrírsele al autor de esta ópera. Después me enteré, gracias al programa, que: "Severino decide dejar su tierra, en el interior del país, para ir a mejorar su vida en alguna gran ciudad del litoral." Dice el programa, entre otras cosas, que Severino estuvo a punto de suicidarse sin que yo me enterara, de que el señor gordo aquél era un carpintero, de nombre José, y de que cuando el escenario se llena de gente que canta y baila es porque ha nacido un hijo del carpintero, y termina diciendo: "Sin saber por qué (Severino) se siente reconfortado, y participa con ellos de tal acontecimiento." ... "Salvador Moreno compuso esta obra durante su estancia en Barcelona, y la dedicó a la señora Delmira Amorós de Mir."

Después del entreacto entraron un hombre y una mujer, con unas como togas académicas y libretos que pusieron sobre unos atriles colocados en ambos extremos del proscenio. Eran el Destino y la Patria. Empezaron una disquisición metafísica de la que el pobre Maximiliano salía muy mal parado. Se abre el telón y aparece un Maximiliano pequeñito, con barbas a la Goitia y peluca de institutriz, cantando no sé qué cosas de que espera noticias del Coronel López. Cuando termina su parte, entra Carlota, gigantesca, pateando la cola de su traje. Del dúo que sigue, sólo pude recoger estas palabras: "El mar, el amor, Miramar." O bien: "El amor, el mar, Miramón." No estoy seguro cuál. Bailan las parejas un vals, el Destino insulta a Bazaine, entra Bazaine a despedirse, sale Bazaine, el Destino lo insulta otra vez, las parejas bailan una mazurca, el Destino insinúa que el Coronel López tiene dares y tomares con la emperatriz, entra el Coronel López a informar que todo está perdido, sale el Coronel López, vanse los invitados, sale Maximiliano a tomar aire fresco, y luego... la emperatriz enloquece...

La próxima vez, ópera en mi tocadiscos.



Cajita para guardar dedicatorias de óperas

LIBROS

Antología de la poesía italiana. Nuestros Clásicos, 21. Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, 325 pp.

La selección, la versión de los poemas y el prólogo de esta antología (con texto bilingüe español e italiano) fueron encomendados a Manuel Durán.

El prologuista traza un breve panorama de la poesía italiana y analiza los más importantes movimientos literarios que se han producido en Italia.

Durante el siglo XIII la lírica italiana apareció tardíamente en un medio en apariencia poco favorable; la cultura latina, y las poesías extranjeras que ya habían alcanzado madurez, pesaban demasiado sobre el espíritu de los poetas. Además, durante muchos años Italia careció de unidad en el lenguaje. Aunque los poetas procuraban el idioma toscano, se escribieron poemas famosos en provenzal y en francés italianizado. Andando el tiempo Dante, Petrarca y Boccaccio impusieron el toscano, a pesar del gran prestigio del latín frente a las lenguas romances.

La poesía italiana nació en las ciudades; los poetas no se sentían atraídos por los relatos épicos ni por las aventuras fantásticas; sus tendencias "burguesas" los conducían a la lírica, pero esta falta de acción se compensaba con la profundidad, el matiz de los sentimientos, y con la perfección formal. En el mismo siglo XIII, San Francisco de Asís inició un movimiento de poesía mística, el cual obtuvo buenos frutos en su elevación y sencillez; sin embargo, el misticismo poético se agotó a fines de siglo.

La poesía lírica amatoria ya se había impuesto en toda Italia y en la corte de Sicilia durante la segunda mitad del siglo XIII; sin embargo, el siglo XIV está considerado como el de mayor esplendor: Dante y Petrarca revolucionaron las ideas estéticas, impusieron el idioma toscano, crearon escuelas con sus estilos, le dieron a la poesía precisión formal y sutileza de sentimientos.

En el siglo XV fueron descubiertos los clásicos griegos; esto contribuyó de manera definitiva al florecimiento y a la evolución de la poesía. Por su parte, la elegancia y la pulcritud formal de Petrarca habían conquistado discípulos: Ariosto, Miguel Ángel, Vittoria Colonna y

otros; pero los poetas lograron superar la influencia petrarquista y produjeron obras maestras personales.

Al iniciarse el siglo XVI, la poesía pastoril (desprecio de la corte y alabanza de la aldea) alcanzó la madurez: aparecieron obras magníficas como la *Aminta* de Tasso. A fines de este siglo la lírica italiana decayó (si puede llamarse decadencia al barroco) por un exceso de retórica. El academismo continuó dominando en el siglo XVII; los poetas enamorados de la palabra en sí, empleaban y buscaban constantemente giros novedosos y desconcertantes. La crítica atribuye la "decadencia" a la presencia de los españoles en la Península Itálica; pero no es fácil encontrar un verdadero parentesco entre el gongorismo español y el barroco italiano.

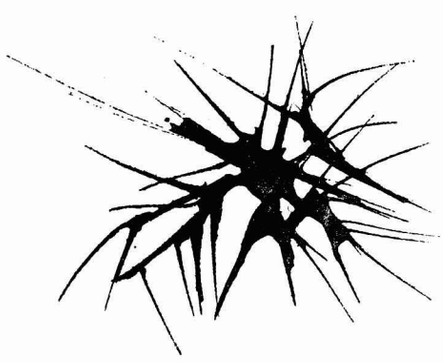
Durante la segunda mitad del siglo XVIII, los acontecimientos políticos despertaron en los poetas un fervor patriótico literario, y un amor por los clásicos y la sencillez; pero el romanticismo patriótico no alcanzó nunca la estatura del romanticismo escéptico de Leopardi, quien es considerado como la figura más importante del siglo XIX. Los ideales patrióticos de los italianos no pudieron realizarse totalmente. Esta frustración influyó mucho en el ánimo nacionalista, y la poesía adquirió un carácter melancólico; en Leopardi la nota predominante fue también la melancolía, pero de tipo metafísico y existencial.

El futurismo de Marinetti y el postsimbolismo de D'Annunzio aparecen después del romanticismo. El primero le preparó el terreno al dadaísmo y al surrealismo. Finalmente los grandes poetas del siglo XX: Ungaretti, Montale, Quasimodo, Gatto innovan la lírica italiana, la cual en toda su historia se ha caracterizado por dos tendencias cíclicas opuestas: por una parte apego a la tradición clásica, por la otra impulsos renovadores. El vigor y la grandeza de esta poesía depende precisamente del cultivo de la tradición que de tanto en tanto se ve enriquecida con nuevos elementos.

C. V.

Alfonso López Aguirre, *La gia de mi pesamiento*. La poescia de Todos los Tiempos. México, 1961, 24 pp.

LA ACTUAL poesía palidece frente a la producción del bardo Alfonso López Aguirre. Las nuevas generaciones atormentadas por el yugo retórico de los Vallejos y los Nerudas, se entrega a las cerebraciones más inocuas, y que luego pretenden darnos por poesía. La grandiosa excepción la constituye un nuevo poeta que como un astro aparece en el horizonte de las letras patrias: El maestro Alfonso López Aguirre opone su profundo y verdadero pensamiento a las vanas elucubraciones mentales de los oscu-



ros neobarrocos de hoy en día. Podría afirmarse que el secreto de Alfonso López Aguirre es "sentir hondo y pensar claro". Además, como si fuera poco, el torrente de su auténtica inspiración se desborda y se impone a todos los lugares comunes de la retórica. Adviértase que este joven poeta es tan auténtico y sincero que deja a un lado las preocupaciones sintácticas y ortográficas. ¡Claro, la verdadera poesía está muy por encima de estas preocupaciones que sólo atormentan a los poetastros, pues ellos no teniendo más que ofrecer se jactan de una sintaxis coherente y de una ortografía ortodoxa. Sí, mucha ortografía, pero ninguna vivencia poética, ninguna idea estética profunda; en cambio, López Aguirre, ya desde el principio de su poemario, nos ofrece un prólogo en el que con humildad que sólo poseen los grandes espíritus afirma:

"Aquí desifro la imajen de mi pensamiento e inquieto, lo que escrivo esta olvidado, aun los que me leen se dan cuenta. Escrivo estas imajinaciones de mi pensamiento, quisa sean cosas vagas o efectivas, de los ratos de ocio de mi vida, el ocio es la base de la inspiración, que quiere decir que la poesia se hace con lo sustancial del ocio como dijo el selebre filosofo chino, Ling Yutang, el osio es la filosofía de los hombres, el ocio es la esencia sustancial de la inspiración, donde los hombres cultivamos nuestro modo de pensar, y ese fue el fin de que yo haya elejido el camino de la inspiración en la poesia."

Mientras que la mayoría de los poetas infatuados carecen de toda dirección poética (a no ser la imitación más crasa de los retorcidos poemas de los Vallejos y los Nerudas, quienes maltratan sin piedad nuestra bella lengua castellana) el bardo López Aguirre asegura en preclaros versos:

Treintaitres pensamientos
fueron los que me giaron
a hacer la poesia
de la GIA DE MI PESAMIENTO
iluminándome una estrella
que a caido del firmamento.

En tanto que nuestras artes plásticas han sido ricas en expresiones fauvistas, en ingenuidad y alejamiento voluntario de las recetas retóricas, nuestras letras, en cambio, más académicas cada día, han carecido de una corriente fauve; pero el bardo López Aguirre se presenta como el gran innovador de la pureza poética, profundo y a la vez sencillo, sin pretensiones académicas. Pero no se piense que estamos frente a una poesía solamente lírica, pues este bardo posee todas las notas, músicas que se apoyan en la solidez de un pensamiento que no es instrumento de vanas meditaciones. Oigamos, pues, al poeta:

Que pueda yo pensar
si mi pensamiento
es egoista a lo que veo
es egoista a lo que pienso
mi pensamiento se ase
a veses un sueño
porque en vida
se agota de tanto pensar.

El poema antes citado se titula "Mi pensamiento"; pero esto no es todo: en "Yo soy", su vena metafísica se desborda y alcanza cumbres no imaginadas. El dilema de la existencia, del ser en sí y del ser para sí, se desenvuelve en ritmos verdaderamente poéticos:

Yo soy por que me veo
a un me siento
porque a un sigo siendo yo.

Mis palabras fueron mi vos
que yo oi
cuando solo crei que era yo.

¡Pero esto no es todo! El pensamiento del bardo se eleva a los cielos, y continúa diciéndonos:

Dios, llevame cuando tu quieras
mas yo no lose
tu me llamaras y me ire contigo

Ahora con gusto, yo estare a tu diestra
para alabarte ati, que eres el Dios padre
y para toda la eternidad.

El poeta nos describe un mundo de ilusiones y vivencias sutilmente matizadas que los poetas de hoy están muy lejos de sentir. La poesía de hoy se escribe en escritorios burocráticos y en máquinas de escribir prosaicas... Pero debemos reservar espacio para dar a conocer el talento polifacético de López Aguirre, quien como Miguel Ángel domina las rimas y el concepto de la plástica. López Aguirre en "El calvario de un pintor", nos define la creación de las artes plásticas:

El arte es la figura que tocas con el pinsel
la imagen figurada de tu pensamiento
rimanlo los colores al lienso
del cuadro que posa la velleza
al esfuerzo de su pensamiento creador.

El equilibrio es la nota distintiva de este bardo que lo mismo se entrega a las reflexiones de alta estética como al lirismo amatorio más sentimental:

Mas de una vez quiero sentir
la savia que me dan tus vesos,
quiero sentir las carisias
que me dan tus manos,
con mi rostro marchito
resivo tus vesos
y las caricias que me dan tus manos.

Cuando el poeta se desocupa de sus labores cotidianas es cuando más inflamado se siente por la inspiración:

El día domingo:
es cuando lo paso mas triste,
mas no hay a donde ir,
yo me encuentro solo
como la ave al morir.

Pierdo el dia domingo
tiempo que no volvera,
y al paso de los días
me arugo como la fruta seca
que es frajil para morir.

Ablo y me pregunto asi mismo
¿que sera de mi?
si la juventud se va,
veo al tiempo que pasa
que no volvera,
futuro que viene esperare
con ansias de goso me alegrare.

Yo sé que los pedantes y los egoístas del talento ajeno negarán el valor de estos versos; pero las almas sensibles no podrán menos que conmoverse cuando sus ojos recorran estas líneas de poesía casi naturalista:

Si tu voca calla
es porque esta serrada
y tu voz sigue perdida
en la oscuridad del aire
ajena la vida.

López Aguirre es un poeta sensible a todos los llamados, porque su alma no puede resistirse a la belleza de las cosas, y se entrega, como lo hacen los grandes poetas, en un arrebato panteísta:

Si a los mares me ire
respirare el agua que me a oga
y contare a los peses
el rostro que llora.

Si en las tierras me refugiare
vivire en las tierras virgenes,
y respirare el aire puro
que me daran las virgenes.

El lugar común, lo prosaico, quedan barridos por la inspiración del poeta quien le dice, casi al oido, a la poesía:

Oh belleza figurante
de sensibles quietudes,
de macabros sones,
que reflejan el sentido de tus rimas
en el juego de tus amores.

Tenemos, pues, ante nuestra vista a uno de los poetas más originales que ha producido nuestra patria. ¿En qué consiste su originalidad? El bardo López Aguirre es un hombre de carne y hueso, y su alma sensible se manifiesta en delicadas rimas, en versos que en sus horas libres ha ido cincelando con la abrupta fuerza de su inspiración. Yo sé que algunos dirán: "Esto es demasiado popular." ¡Claro, cuándo no saldrán a relucir esas almas egoístas y petrificadas por la pedantería! La poesía es *ser* y *estar*, y la poesía de López Aguirre "es" en el más amplio sentido; el significado de su poesía no se logra en silogismos, sino en desbordadas imagenes de la originalidad más pura; y también su poesía "está", porque impone con su presencia. López Aguirre no necesita decirnos "yo estoy aquí"; todo espíritu sensible sabe que "ser es estar". La poesía de López Aguirre se eleva como una nube a través del tiempo y del espacio, proyectada inevitablemente hacia la inmortalidad. Einstein descubrió la relatividad de los seres que se mueven en el tiempo y en el espacio; el gran filósofo chino Ling Yutang le dio forma a la teoría relativista en pulidos pensamientos; pero sólo López Aguirre le dio cuerpo y carne a ese *ser* y *estar* de los existencialistas, quienes todo lo encuentran relativo. Y el que no entienda la poesía de López Aguirre, el que no la sienta, pertenece irremediablemente a la familia bíblica de los ciegos y sordos que realmente no lo están, pero que quieren serlo.

—C. V.

BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ

Le hablo a Andrés de Henry Fielding; contesta siempre, o casi siempre: "¡Ah, el amigo de Wilde!", o: "¿El que fue amigo de Wilde?" Conste que no ha hecho la menor inflexión de suspicacia al pronunciar la palabra "amigo", la dice con naturalidad, como bien enterado. No he querido contradecirlo; no sé mucho de Wilde, quizá el juego de palabras que hizo con mi nombre se haya interpuesto. Sólo una nota justísima de Borges sobre él me arrancó hace unos años la promesa de releerlo. No sé mucho de Wilde, pero barrunto que nació a un siglo de distancia, poco más, de la muerte de Fielding, y que su *Tom Jones* se publicó unos ciento cincuenta años antes de la muerte de Wilde.

Quizá se trate solamente de una confusión, apoyada de seguro en la costumbre de lengua inglesa de dar personalidad a las iniciales; así el inglés A. E., la norteamericana H. D. y la "Keith" de Chesterton, son personas físicas y morales, a no dudarlo. Henry Fielding y Frank Harris (H. F. y F. H.) tienen las mismas iniciales con invertir el orden. Pero la verdad que esto no tiene la menor importancia: Fielding está perfectamente olvidado en nuestros días; quiero decir que no se lo lee. Los manuales mencionan al pasar sus novelas: además del *Tom Jones* (1749), *Joseph Andrews* (1742) y *Amelia* (1751), que nadie se cree en obligación de leer. Las inconsultas enciclopedias proporcionan riquísimos datos sobre la vida y la obra de Fielding, para llamar la curiosidad de cualquiera. Pero según una vieja opinión de Henrique González Casanova los contemporáneos se sienten desdorados con la consulta de esos mamotretos; en la actualidad hispanoamericana únicamente Borges las usa. Y la única excepción entre los manuales, que pone a Fielding en su verdadero sitio, es el breviario de *Historia de la literatura inglesa*, de W. J. Entwistle y E. Gillett (México, Fondo de Cultura Económica, 1955), en los capítulos redactados por el primero.

De aquí y de allá he juntado noticias que es vano repetir al tipo de lectores que me interesa. Quiero referirme al *Tom Jones* y a las relaciones de Fielding con el mundo hispánico (y en este mundo nunca excluyo lo americano) a propósito de ciertos hechos que interesan más a la sociología del gusto literario que a la mera literatura. La más reciente traducción española del *Tom Jones* se debe a don Mariano de Alarcón (nombre que huele un poco a seudónimo), por ocurrencia de Eduardo Mallea, director de la colección "La Quimera", que publica la Editorial Emecé, de Buenos Aires, quien la incluyó en la serie el año 1944, 2 volúmenes. Se pensará que se trata de un reconocimiento tardío; nada de eso. Me escriben de Buenos Aires, y lo compruebo en México, que las librerías de nuevo y viejo están llenas del libro, nuevecito.

Me intriga que Mallea haya inducido a la Emecé a tal fracaso. Le regalé a Augusto Monterroso (persona entendida en estos achaques) los dos volúmenes para que los probara: no reaccionó. Acometí los míos sin denuedo, para vencer los insomnios de la paternidad y ya tengo dos meses de navegar a Fielding, en principio más por capricho que por atracción. Al fin me ha venido ganando la voluntad: cierto cervantismo al que uno no puede ser inmune aparece crecientemente en las páginas. Aquí el mundo hispánico ha dejado huella indeleble. Luego veremos cómo y por qué.

Sabremos poco de la vida de Fielding mientras no consultemos las biografías y estudios de Dobson, Godden, Cross, Blanchard & *al.* Nació en Somersetshire en 1707. Lo educó un clérigo llamado Oliver y luego pasó al Eton College, "probably as an oppidan" (*Encyclopaedia Britannica*; no encuentro en ningún diccionario inglés registrada la última palabra). Se inicia en la vida literaria por el teatro; escribe unas veinte piezas entre farsas, traducciones, parodias y comedias, desde 1728. Imita a Dryden y traduce a Molière. En 1734 escribe *Don Quixote in England, a comedy*. Se burla de la *Pamela* de Richardson con la *Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* (1741), el mismo año de aquel gran triunfo sentimental. Al año siguiente la continúa ya en serio con *The History and Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams, written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of "Don Quixote"*. Amigo de David Garrick, "actor de la Inglaterra", escribió para él *The Wedding Day* (representación sin éxito en 1743). Vuelve a la novela con *Tom Jones* (1749) y *Amelia Booth* (1751). Por desavenencias conyugales se lía con la cocinera y se marcha a Lisboa, donde fallece el 8 de octubre de 1754. En su tumba del cementerio inglés de Lisboa se advierte esta leyenda: *Luget Britannia gremio non dari fovere natum*. En 1755 su inédito *Journal of a Voyage to Lisbon* se publica en homenaje caritativo a la viuda. La primera edición de sus obras completas es la de Andrew Millar (1762), que lleva el boceto de William Hogarth, único retrato suyo de autor conocido. "My friend Hogarth" y su obra figuran varias veces en el *Tom Jones*,

y quizá se deba a Fielding la inspiración de las ilustraciones cervantinas de Hogarth (1733-1738), que se conservan en la Royal Library. En 1777 subió a la escena londinense un *Don Quixote in England, an opera,* seguramente basada en la comedia de Fielding. La última edición de las obras es de la Harvard University Press, 1903. (Perdón por la rima.)

Es curiosa la fortuna de Fielding en español. La primera novela que se tradujo y publicó fue la última que él escribió: *Historia de Amelia Booth,* traducida por D. R. A. D. Q., Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1795-1796, en 5 vols. (Hay otra traducción por J. F. S., Valencia, 1827, en 4 vols., y una edición de Barcelona, 1843, en 8º, que Palau no ha visto.) El *Tom Jones o el expósito* fue traducido casi inmediatamente por don Ignacio de Ordejón, Madrid, Benito Cano, 1796, 4 vols. (Las otras traducciones son modernas: *La historia de Tomás Jones, el expósito,* por G. Sans Huelin, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, 4 vols., es la edición de la "Colección Universal", y la última, la mencionada *ut supra.*) Y la más cervantina de las novelas de Fielding, el *Joseph Andrews,* nunca se ha publicado en la lengua de Cervantes. Sin embargo, está traducida, pero yace manuscrita la traducción. "Al finalizar el siglo XVIII un anónimo tradujo esta obra en lengua castellana, y el manuscrito se conserva en la Biblioteca Cervantina Amelia Marty de Firpo, en Montevideo. Una nota que acompaña al manuscrito pregunta: '¿Será el traductor don Ramón Máximo Spartal, caballero maestrante de Granada?' " (Palau). Ahora cabe repreguntar: ¿Habrá un editor inteligente y honrado que quiera pagar la copia del manuscrito y el prólogo que le ofrezco? ¿Habrá quien juzgue exagerado a don Miguel de Unamuno, que llamó a Fielding "el más grande de los cervantistas ingleses"? Aseguro que no. La frase de Unamuno figura en una "Glosa a un pasaje del cervantino Fielding" (*El Sol,* Madrid, 16 de diciembre de 1917; ahora en el vol. II *De esto y aquello,* Buenos Aires, Losada, 1951, pp. 38-42). En la "Glosa" Unamuno cita y comenta, precisamente, un pasaje del lib. III, cap. I, del *Joseph Andrews.*

¿Y entre nosotros, quién, antes de Unamuno, si no Reyes frecuentó desde temprano a Fielding? En aquella librería de 16 de Septiembre adquirió con ahorros de estudiante los tomos de la *Everyman's Library,* y allí el *Tom Jones* en primer lugar. Después de la tragedia, el viaje a Europa "a rastras con la mujer, el hijo, los libros". Aquí la primera flor de recuerdos, "Los ángeles de París", prosa de 1914 en *El cazador* (O. C., Fondo de Cultura Económica, III, 93): "En los corredores de la casa familiar –que daban, naturalmente, a un jardín–, había cromos tan vivos como aquella sensibilidad infantil en que se grabaron: fingían una Inglaterra de novela, absurda y elegante: desde *las praderas de Fielding* y el parque de Jane Austen hasta las hazañas, largamente desmenuzadas como en las estampas del Via Crucis, de los héroes de Dickens..." (El subrayado es nuestro, pero la continuación de la lectura, "lujo, breve sueño", puede ser del lector.)

Ya en los años de Madrid las referencias parecen tener aire erudito, como que se ubican en reseñas bibliográficas para la *Revista de Filología Española* o en artículos periodísticos de la página de "Historia y Geografía" de *El Sol,* que le encargó Ortega, pero que no pierden amenidad evocadora ni substancial penetración. Al comentar el *Cervantes en la literatura inglesa,* de José de Armas (Madrid, Imp. Renacimiento, 1916), señala únicamente que el autor "recuerda la *Historia de las aventuras de Joseph Andrews y su amigo Mr. Abraham Adams* de Fielding, y su intento dramático (*"Don Quijote" en Inglaterra*) ..." (O. C., VII, 347. Nótese que "recuerda" e "intento" son ahí palabras intencionadas: la primera quiere decir que José de Armas sólo hizo notar la evidencia de la portada del *Joseph Andrews,* y la segunda, que *Don Quixote in England,* del propio Fielding, no vale gran cosa.)

Fielding: sus relaciones con el mundo hispánico

Poco después comentó Reyes *A Bookman's Budget,* de Dobson (Oxford University Press, 1917) en su artículo "El museo privado de un escritor", que pasó a la primera serie de *Simpatías y diferencias.* Dobson evoca para Reyes: "Más allá –preciosas siluetas de Hugh Thomson–, Richardson, el obeso autor de la *Pamela,* aparece leyendo, rodeado de sus 'musas y gracias': unas señoras flacas, con manos extáticas y delgadas. Luego, Hogarth, con un bonete casi en la nuca, pintando el retrato de Fielding" (O. C., IV, 20). Otro comentario a los *Two Essays,* de W. Paton Ker (Glasgow, J. Maclehouse & Sons, 1918), el primero de ellos sobre *Don Quijote,* subraya una idea sumamente fértil para la interpretación cervantina: "Este aire de 'casualidad' que hay en el *Quijote* fue ya conscientemente imitado por Fielding en Inglaterra" (O. C., VII, 345). En efecto, esos visos de casualidad tan visibles en la composición del *Quijote* fueron aprovechados con abundancia por Fielding, y son tan hispánicos que parecen presidir muchos siglos de nuestras literaturas novelísticas hasta llegar a Baroja.

Con todo, y para ser justo, no pienso que los libros de Fielding hayan sido libros de cabecera de Reyes. Encuentro un párrafo que de ser así lo hubiera recordado con delectación en cualquiera de sus obras de teoría y exégesis literarias: "To invent good stories, and to tell them well, are possibly very rare talents, and yet I have observed few persons who have scrupled to aim at both: and if we examine the romances and novels with wich the world abounds I think we may fairly conclude, that most of the author would not have attempted to show their teeth (if the expression may be allowed me) in any other way of writing; nor could indeed have strung together a dozen sentences on any other subject what ever" (*Tom Jones,* I, lib. IX, cap. I.) "El inventar buenas historias y el saber contarlas bien son, tal vez, habilidades muy raras de hallar y, sin embargo, he podido observar que muy pocos sienten escrúpulos de aspirar a las dos al mismo tiempo; y, si examinamos las historias y novelas que tanto abundan hoy día, creo podremos llegar fácilmente a la conclusión de que, en su mayoría, los escritores no se habrían arriesgado a enseñar los dientes (si se me permite decir así) en cualquier otra clase de escritos, ni habrían sido capaces de escribir una docena de líneas sobre ninguna otra materia" (traducción de don Mariano de Alarcón).

Otra excepción de Borges; quijotista para quien "la música verbal de Inglaterra" constituye gran parte de su mundo, que yo sepa no menciona a Fielding; no me atrevo a decir que lo ignore. Por lo menos ha callado este pasaje, tan sugerente y tan al modo de sus pensamientos favoritos: "Thus, sir, I have ended the history of my life; for as to all that series of years during which I have lived retired here, it affords no variety to entertain you, and may be almost considered as one day (*Tom Jones,* I, lib. VIII, cap. XV).

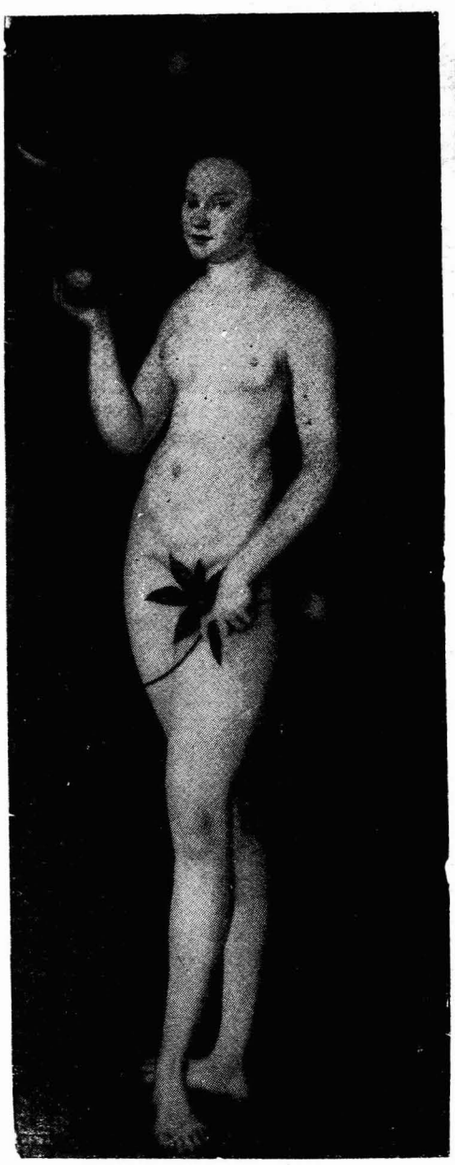
El quijotismo del *Tom Jones* va más allá de los llamados al lector, de las digresiones, calcos y pastiches literarios, de su desarrollo casi total en mesones y hospederías, de las funciones de títeres, del barbero y los gitanos: es fundamental ese "aire de casualidad" que sólo tiene la vida misma. Sir Walter Scott estimaba en mucho el *Tom Jones,* dice una enciclopedia; y M. La Harpe "lo consideraba como la primera novela". No sé si esto quiere decir que M. La Harpe ignoraba o despreciaba el *Quijote.* Allá él.

Post scriptum. Andrés tenía razón. Fielding figura dos veces en la vida de Wilde, sí, pero en la *Vida y confesiones de Oscar Wilde,* de Frank Harris, donde éste utiliza dos citas de Fielding para justificar a su amigo: "Fielding registra ya la misma opinión cuando escribe: 'El Colegio José fue la causa de todas las calamidades que tuvo que sufrir más tarde. Ellos son los viveros de todo vicio, de toda inmoralidad. Todos los detestables compañeros de universidad de que me acuerdo, de ellos salían...' " La otra cita figura honoríficamente como epígrafe de un capítulo: "Créeme, hijo; todas las desgracias de este caballero vinieron de que fue educado en un colegio" (cf. la traducción de Ricardo Baeza, Buenos Aires, Emecé, 1944, I, pp. 143 y 138, respectivamente). Si la vida de hoy ha perdido esa espontánea casualidad que amasó a Cervantes, si éste no se lee, ¿cómo va a leerse a Fielding, cómo no va a confundirse su nombre?

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

FAREWELL. Dueño de su vida y también de su muerte, Ernest Miller Hemingway concilió su existencia con el sentido reflejado en su obra. Junto a una serie de libros cuya grandeza ya nadie discute, creó el personaje Hemingway. Vida y obra, mito y verdad, integraron un lazo indisoluble. El gran novelista pasó sobre la tierra con el fervor y la avidez que hicieron de él una de las pocas personalidades (en el original sentido de este término) que ha tenido el arte en nuestro siglo. Hoy su figura oculta un poco su trabajo. Hemingway herido y condecorado en la primera guerra mundial; Hemingway apasionado de la fiesta de toros; Hemingway combatiente en la defensa de Madrid; Hemingway desembarcando con los aliados en el asalto a Europa; Hemingway cazando en las llanuras africanas; Hemingway en las *boites* de París o en las cantinas de La Habana, pescando en el Gulf Stream o retratado con Gary Cooper, es por encima de todo, uno de los más grandes inventores de realidad que ha dado Norteamérica a las letras del mundo. Cegados por lo actual, dicen algunos que es el mejor novelista de su país. Objetivamente, creo que sólo lo superan Faulkner y Dos Passos, si bien su influjo no es tan extenso como el de Hemingway.

EL SUEÑO DE LO REAL. Nacido en Oak Parks, Illinois (1899), Hemingway publicó en 1926 *The sun also rises,* acercamiento al mundo descompuesto que había engendrado la conflagración mundial. Algunos años antes, en París, conoció a Gertrude Stein y de sus labios escuchó el término *lost generation* que definía a los hombres de su tiempo. El estilo de Hemingway está plenamente formado en aquel texto de juventud. Tres años más tarde, *A Farewell to arms* entrega a la fama el nombre de un autor que ya contaba con otros títulos de significación: *In our time, The torrents of spring.* Temperamento mediterráneo, dará poco después algunas de las más bellas páginas que se han escrito sobre el toreo: *Death in the afternoon* (1932). Siguen *The green hills of Africa,* relato de viajes (1935), y *To have and have not* (1937), llevada al cine en 1944 por Howard Hawks, adaptación y diálogos de William Faulkner. La experiencia de la guerra española quedó fijada en una novela que no por célebre ha sido comprendida: *For whom the bell tolls* (1940), y en *The fifth column and the first forty nine stories* (éstas no se refieren al conflicto de España). En 1937 escribió con Dos Passos y Archibald Mac Leish el texto de un documental realizado por Joris Ivens: *Spanish earth* (*Terre d'Espagne*). Hasta 1952 publica un nuevo libro, *Across the river and into the trees,* Premio Pulitzer por *The old man and the sea,* Premio Nobel en 1954 por el total de su obra narrativa, su talento declina en *El verano sangriento* (1960) que semeja una parodia del mejor Hemingway. Acaso lo más notable sean sus cuentos, escritos en buena parte antes que el cine y las revistas de grandes tirajes lo hicieran someterse a su público y a los derechos que reclama la gloria.



INFLUENCIA DE HEMINGWAY. En 1961 se discute el camino que seguirá la novela futura. La gran ilusión de los escritores modernos es encontrar formas que sean verdaderos instrumentos de expresión y comunicación, que estén al servicio del hombre y puedan ayudarlo a conocerse. Junto al neoformalismo de los antinovelistas franceses (Butor, Claude Simon, Robbe-Grillet, Sarraut, Claude Ollier) se levanta un realismo objetivo que trata de integrarse por medio de la claridad de un estilo directo. Hay, cuando menos, dos importantes promociones de novelistas que deben a Hemingway la orientación de sus propósitos frente a la realidad y la literatura. Nadie ignora el eco de sus obras en la mejor generación de narradores italianos: Cesare Pavese y Elio Vittorini tradujeron los principales libros de Hemingway. El autor de *La luna e i faló* en su diario, *Il mestiere de vivere,* revela hasta qué punto lo iluminó por dentro esta lectura. Pavese llega a considerarlo el más grande de los escritores vivientes y se refiere a él como un moderno Stendhal. Por otra parte, los actuales novelistas españoles tienen una deuda no callada con Hemingway. *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, considerado como el fruto más importante hasta hoy de este ciclo, es en vasta medida una consecuencia de la asimilación de Hemingway por un escritor dotado de un poder de observación tan grande como el de su maestro. Y en la reciente, espléndida novela *Los premios* del argentino Julio Cortázar también se intuye la presencia de Hemingway.

LOS HECHOS EN PALABRAS. A la luz de estas razones no es audacia afirmar que el realismo moderno se ha originado en Hemingway. Como pocos, él supo hacer del lenguaje un instrumento de revelación. Notable por su sencillez, por su economía, por su exactitud, su prosa elevó cada momento de la vida a un plano heroico, mítico, que en vez de empañar o disolver la realidad la redescubre, la ilumina. Transformar los hechos en palabras, regla esencial de todo narrador, fue el propósito del hombre que escribió cuentos de tanta jerarquía como *Las nieves del Kilimanjaro, La vida feliz de Francis Macomber* o el mismo *Viejo y el mar,* que más que novela es una narración construida y desarrollada según los métodos del cuento.

EL DIÁLOGO PRECISO. Una de las mayores aportaciones de Hemingway fue el empleo preciso y eficaz del diálogo novelístico. En este aspecto nadie lo ha superado. No deja de ser extraño que un autor tan hábil para recoger, elaborar, disponer, imaginar las frases y pensamientos de los otros, sólo tenga una pieza de teatro, que no cuenta, por cierto, entre lo perdurable de su producción: *La quinta columna,* en tres actos, y una pequeña escena, *Hoy es viernes,* incorporada al mismo tomo de cuentos que tiene el nombre de la obra mayor.

LA LETRA Y EL AMOR. Hemingway, como se ha señalado, amó el placer, el riesgo, la aventura; vivió la vida con todo su dolor y su alegría; fue —y ya es común decirlo— el escritor vital, el antiliterato, que nos dejó otras grandes enseñanzas: la pasión por su oficio, por su deber de narrador. En una época en que los escritores no escriben, no viven y odian al mundo y a la literatura, Hemingway afirmó en una autoentrevista: "Me siento feliz cuando trabajo duro y amo a alguien. Ya que ahora he venido haciendo ambas cosas desde hace largo tiempo, puedo decir que mi vida es feliz. Los tiempos son malos. Pero Walter Raleigh escribió estupendamente la noche antes de subir al patíbulo levantado en los patios de Westminster. No veo que haya ningún motivo para no escribir bien porque los tiempos son malos; y lo son tanto para quienes escriben como para quienes leen." Su vida fue como una gran novela y sus novelas son, asimismo, vida.

—J. E. P.