

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

DICIEMBRE 1963

SEFERIS, PREMIO NOBEL

DOS MEMORIAS:

BRAQUE Y REMEDIOS VARO

LOS DULCES Y LA NAVIDAD



Volumen XVIII, Número 4

México, diciembre de 1963

Ejemplar: \$ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MÉXICO

Rector

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Redacción:

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

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso

México 1, D. F.

Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00

Suscripción anual „ 30.00

Extranjero Dls. 5.00

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

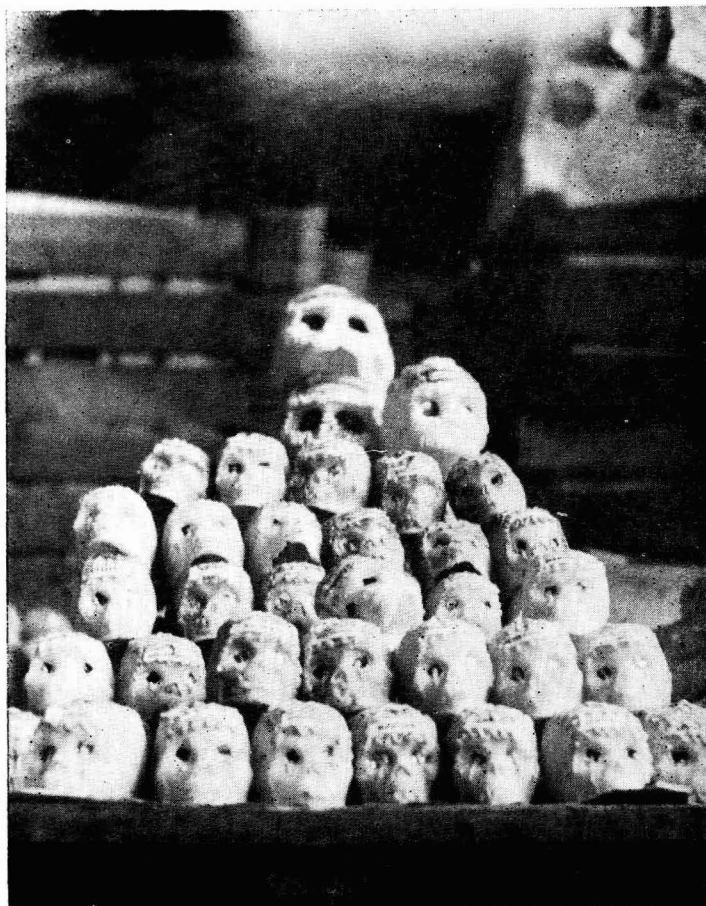
PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
EL REY DE ASINA	<i>Giorgos Seferis</i>
LOS DULCES DE LA CIUDAD	<i>Pedro Durán Gil</i>
MÉXICO EN INVIERNO	<i>Manuel Gutiérrez Nájera</i>
LA NAVIDAD DOLIENTE	<i>Luis G. Urbina</i>
PEQUEÑO CANCIONERO DE NAVIDAD	
EL HOMBRE QUE SE LLAMABA FERMÍN	<i>Alberto Bonifaz Nuño</i>
BAJO LA TÓRRIDA CEREMONIA	
SIN ECLIPSE	<i>Marco Antonio Montes de Oca</i>
NOTAS PARA LAMENTAR LA MUERTE	
DE REMEDIOS VARO	<i>Max Aub</i>
METAMORFOSIS DE LA HECHICERA	<i>Rosario Castellanos</i>
ORÍGENES DE BRAQUE	<i>Salvador Elizondo</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Alberto Dallal</i>
SOBRE LA MISMA TIERRA	<i>Ricardo Ledezma C., Carlos Valdés</i>
DIBUJOS	<i>Arnold Belkin</i>
FOTOGRAFÍAS	<i>Katy Horna, Rodrigo Moya</i>



Ver: Los dulces de la ciudad

La feria de los días

SEFERIS

Giorgos Seferis ha obtenido en 1963 el premio Nobel de literatura. Esta revista tiene motivos para congratularse por tal acontecimiento; en sus páginas aparecieron, por primera vez en castellano, los versos de *Helena*, y hoy se ofrecen, con un tributo de admiración renovada, las estancias de *El rey de Ásina*. Ambos poemas, cuya versión directa no resulta nada fácil —tanto por la severa economía verbal y conceptual de Seferis, cuanto por las intransferibles peculiaridades de la moderna lengua helénica—, podrán dar una idea de la fuerza y originalidad expresivas de su autor. Espero que esa idea, si no cabal, sea suficiente.

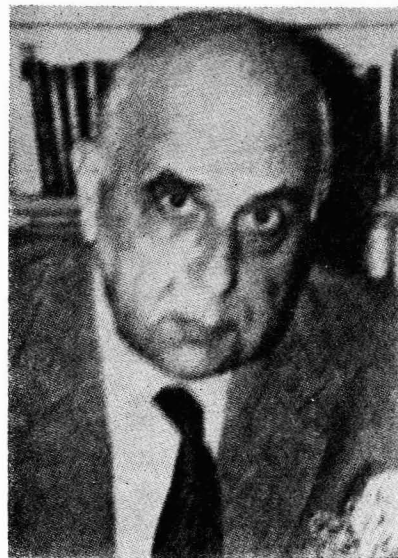
GRECIA, HOY

No estimo que el premio Nobel constituya en sí mismo, ni en todos los casos, una garantía definitiva de inmortalidad. Pero en la ocasión

presente esa distinción reviste una importancia indudable. Seferis es el primer griego que lo recibe, y en él se ha reconocido con justicia la pervivencia de una tradición que su obra vivifica y enriquece. Si de Grecia heredamos los fundamentos de nuestra cultura, habrá de conmovernos el saber que aquella fuente, lejos de extinguirse, continúa su camino de eminencia fecunda a lo largo de los siglos; que nos es posible seguir aprendiendo de ella sin recurrir fatalmente a la arqueología.

INDIFERENCIA

“Hay en estos días —escribe Seferis— poetas que usan la palabra *verdad* o la palabra *libertad* con la misma indiferencia con que dicen a un extraño: *Mucho gusto en conocerlo*... Hemos entrado de lleno en un periodo de estupidez mecanizada, falsedad mecanizada y autodestrucción mecanizada.” Contra semejante automatismo suicida parece dirigirse en el fondo la poesía



entera del autor de *Helena* y *El rey de Ásina*. Toda palabra suya posee un sentido y un énfasis bien calculados, una espléndida y terrible lucidez que hace volar en pedazos nuestros cómodos espejismos y que nos pone cara a cara con la realidad huidiza que cada uno de nosotros se obstina en disimular. Sombras, vacíos, fantasmas: he aquí el paisaje que depara la civilización actual, en donde el hombre se perfila como un remedo de sí propio y las cosas inertes presiden el curso de la vida.

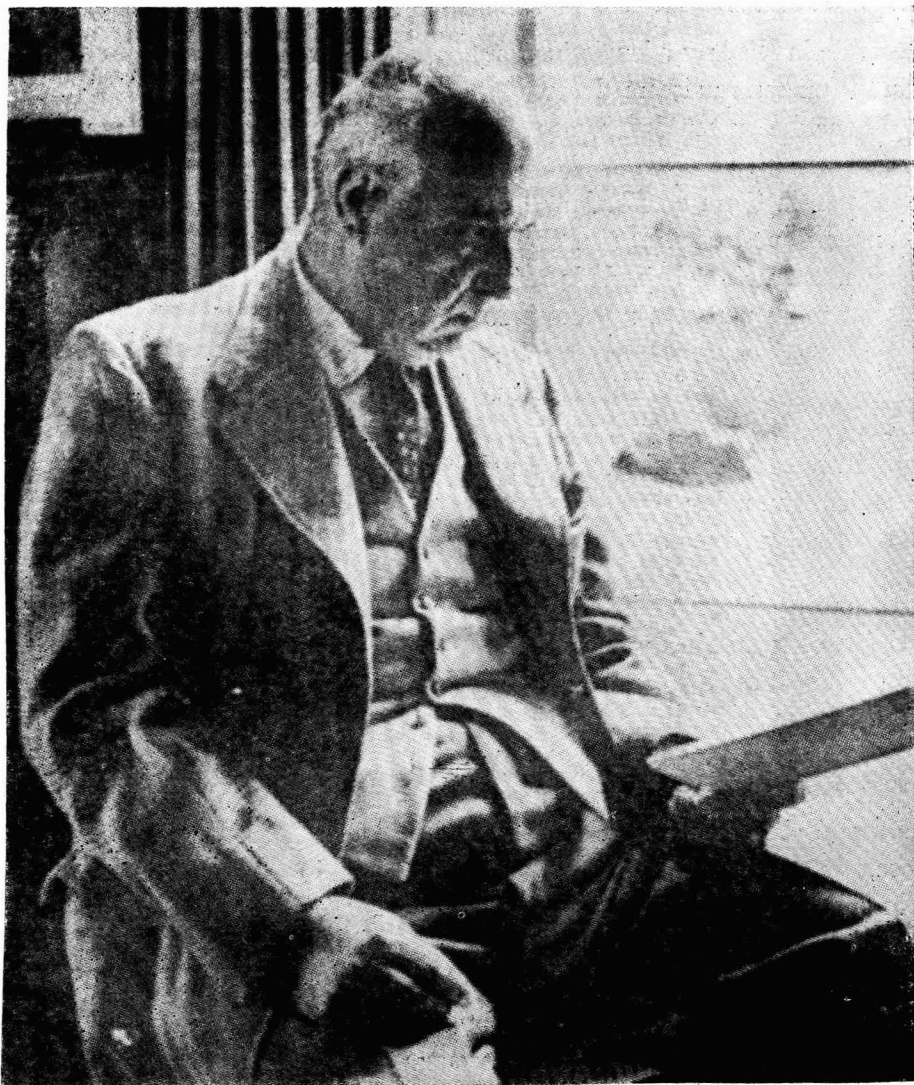
HONDURA Y OPORTUNIDAD

Nunca ha necesitado la gran poesía, para serlo en efecto, de mensajes explícitos ni alusiones doctrinarias. Gran poeta, Seferis nos brinda su profunda lección sin efímeros ademanes de redentor. No por ello es su denuncia menos intensa, ni su impulso fructifica menos enraizado en el drama contemporáneo. Por lo contrario, trátase de una imagen que concilia sin recursos circunstanciales la oportunidad y la libre creación, la hondura del hallazgo y la vigente valentía del testimonio.

ENVÍO

En esta hora de complacencia y conformismo, pocos ejemplos me parecen más saludables.

—J.G.T.



Y el poeta divaga contemplando las piedras y se pregunta si
hay acaso
entre aquellos contornos derruidos, cumbres, picos,
cavidades y curvas
hay acaso
aquí donde convergen los pasos de la lluvia, del viento
y de la ruina,
hay la movilidad del rostro, la forma de la ternura
de quienes tan extrañamente han amenguado en nuestra vida,
de quienes permanecen sombras de oleajes y pensamientos
en el océano sin fin,
o tal vez no, nada perdura salvo el peso,
la nostalgia del peso de un ser vivo
allí donde yacemos hoy insustanciales, inclinados
a manera de ramas del truculento sauce
que se amontonan prolongando la desesperanza
mientras el amarillo flujo con lentitud arroja
en el lodo los juncos arrancados,
imagen de una cara que se volvió de mármol
por una decisión de perenne amargura.
El poeta, un vacío.

Con su rodela el sol trepaba combatiendo
y de lo más profundo de la cueva un medroso murciélago
surgió contra la luz como saeta que da contra un escudo:
“‘Ασινη τε . . . ‘Ασινη τε . . .” ¡Si fuera éste
el rey de Ásina, al que con tal esmero habíamos buscado
en semejante acrópolis
rozando a veces con los dedos nuestros
su propio tacto sobre las piedras!

Giorgos Seferis

Traducción de Jaime García Terrés

Los dulces de la ciudad

Por Pedro DURÁN GIL

Fotografías de Katy HORNA

¿Ha escrito alguien una historia del dulce? El tema es tentador y es infinito. Pertenecer a la serie de divertimientos instructivos: viajes alrededor de mi cuarto, invención del libro, descubrimiento de la pólvora o el relato de Lamb sobre cómo halló el hombre primitivo que los animales tenían sabor más gustoso si eran asados antes de ingerirse. Más tarde, ¿por qué no?, puede hacerse una geografía, una sociología, un psicoanálisis del dulce. Los tiempos no están para este género de empresas. Baste por ahora decir una o dos cosas no sobre los dulces mexicanos, que sería el cuento de nunca acabar, nada más sobre algunos de ellos, los que pueden adquirirse en la Ciudad de México en estos meses últimos de 1963.

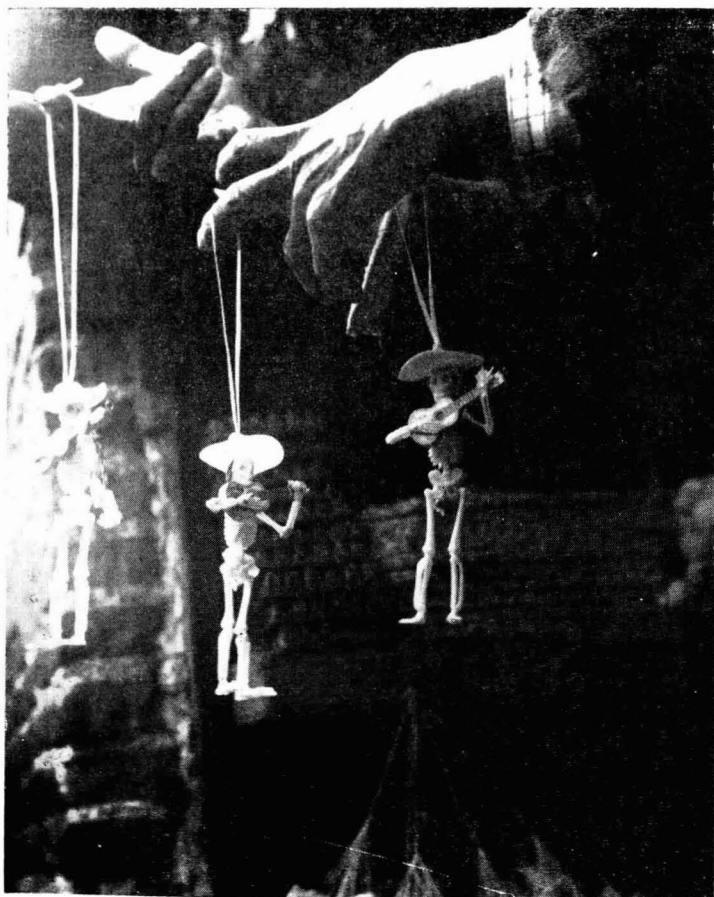
Antes hay que ponerse de acuerdo en la terminología, quizá pedir una arbitraria división entre los dulces y los postres. Para ello no nos ayuda el Diccionario, ni siquiera el de mexicanismos. El dulce, así en general, sería el que se come fuera del horario alimenticio. Existe para nombrarlo una palabra odiosa: golosina. El postre en el nombre lleva la fama; pero los hay que se toman no sólo al final sino también entre comidas: los flanes, la cajeta o dulce de leche — y así nadie se ofende en el Río de la Plata. He aquí un tema para los eruditos, para los académicos; una discusión que hubiera hecho feliz a don Julio Cejador y Frauca: algunos postres son también dulces y en cambio hay dulces que jamás ascienden a postres, salvo casos de degeneración o pobreza extrema. Verbigracia: los caramelos, los chiclosos. Pero en México nadie repara en estas diferencias: dulce, para nosotros, es todo lo que tenga sabor de azúcar: de la miel de abeja al bombón de cereza, de la leche quemada hasta el pastel "Milhojas". Además nadie dice (excepto los pedantes y los meseros): ¿Qué va a tomar de postre?, sino: ¿Qué dulce quieres? Esta discordia no es arbitraria ni quiere responder a leyes inmutables de Perogrullo: los que saben el celo puesto por algunas familias en guardar el secreto de sus postres y su manifiesto desprecio

por el dulce "callejero" (así, de lo más peyorativo, como las prostitutas y los perros) comprenderán a qué responden estas precisiones. Por los años del veinte o el treinta circuló un *slogan* no por obvio menos efectivo: "Los dulces X *endulzan* la vida." Lo cual equivale a reconocer que la existencia es intransferiblemente amarga, y que las obras del azúcar cumplirían en la infancia el mismo papel que desempeñan en la madurez tediosa y resentida el alcohol, el cigarrillo y aun las píldoras tranquilizantes. Resulta curioso, pero al menos en México es poco frecuente que los adultos consuman, al aire libre y fuera de sus horas, los dulces "callejeros" que se reservan a los niños. O esa segunda niñez: el noviazgo, que como la primera siempre termina mal. A los novios se les permiten ciertas licencias de retorno, comer dulces, subirse a los columpios, andar en bicicleta. Pero si el licenciado Tafetanes, Presidente del Club Masónico y Liberal Ponciano Arriaga, va por la calle comiéndose unas "lágrimas" lo más probable es que le silben. O si al ingeniero Monipodio, tesorero de la Asociación de Comisionistas Anticomunistas, lo ven llegar a su oficina mordisqueando unas "cocadas", se le reirán en sus narices.

De un modo o de otro, nadie supera nunca la etapa oral. Cuando el niño empieza a juzgar los objetos antes de llevarse-los a la boca, ha llegado el momento en que le gusten los caramelos y se enfrente con los primeros *No* admonitorios de una vida que después será pródiga en interdicciones. Como todo lo que proporciona un placer, el dulce engendra correlativamente un daño. Para que no se exceda, para que no disfrute, el niño llegará día a día hasta la escuela con una serie de prohibiciones sobre los dulces: "pican" los dientes, y como si no bastara con la caries, empalagan (tristeza de toda saciedad), indigestan, hacen que aumente el peso de aquellos con tendencia. Sobre todo, transmiten enfermedades, contagian; pues los fabrican, expenden, manipulan gentes sucias, pobres, mal-educadas que no se lavan las manos después de dar "el cambio". Además, sólo Dios sabe con qué "materia prima" estarán hechos.

El cuadro corresponde, desde luego, a los niños de "clase media". Los restantes o ni siquiera tienen para un dulce o en definitiva no me importan. Prohibidos, estigmatizados, los dulces se convierten en riesgo, aventura, insumisión, posibilidad de elegir (a veces hasta los merengues con pulque que se ganan con un volado al merengüero) y rechazar (el postrecito "casero" que con su mejor afán madre o abuela han preparado).

Ya bastante tiene uno con la limpieza de lo hecho en casa: el dulce callejero es antihigiénico o no es dulce. En vano los vistosos, saludables, horribles y despersonalizados "Salvavidas", "Charms" y sus geniales precursores, "Larin" y "Wong", han pugnado por saturar la plaza y vencer en la lucha contra los sucios, riesgosos, fascinantes, magníficos dulces populares. El dulce, hecho en serie, es pese a todo el último individualista. Ganará la batalla contra el invasor y contra las "ideas exóticas" (¿cuánto hizo ganar a su compañía el señor que inventó un hoyito para los Lifesavers?), no se dejará encerrar en celofán, plástico, polietileno, papel de zinc, papel encerado. Ahora las gelatinas y la pulpa de tamarindo vienen (dicen los niños) con su "impermeable". Queda el consuelo de que esa bolsita de plástico que se llevan a la boca para extraer su contenido *también* ha sido manipulada por quién sabe qué dedos y probablemente estará llena de microbios. A propósito, ¿de qué hacen la gelatina?, y ¿de veras será tamarindo? La guerra, al fin y al cabo, es la misma que libran el chicharrón de harina que se vende en canasta y se llena de polvo, contra la bolsita de papas fritas; los "charritos" y "rancheritos" contra las palomitas (vulgo: *pop-corn*); la torta contra el *sandwich*, y la que ya perdieron, ay, la limonada la jamaica, la chía ante las pepsis y cocas que tanto indignaban a Vasconcelos y que salieron de la botica para constituir, andando el tiempo, la pausa que refresca o la "liga" para el ron



La calavera y el sentido paradójico



Los dulces mexicanos: un arte enamorado de su fin

o el Madero. Las *colas* han salido intactas de la calumnia (se dijo que provocaban la úlcera gástrica y, puede usted estar tranquilo, ya encontraron al obrero que se cayó dentro del tanque), pero también se fueron de manos de los niños; como, por su lado, los cacahuates y las pepitas que sólo volverán a ver en plan de botana cuando vayan a la cantina o en la fiesta o posada de medio-pelo.

Y tú, manito, ¿te acuerdas de lo que comprabas en la dulcería del colegio o en la puerta, a la salida de clases, o en la miscelánea o tendajón mixto de a la vuelta de tu casa? (que siempre se llamaba "El Esfuerzo", "Lupita", "La Suriana", "Las Quince Letras", antes de que ganaran "El puerto de Gijón", "La Mallorquina", "Oviedo" y más tarde "Aurrerá", "Gigante", etcétera). Has conocido pocas ciudades en el mundo; en ninguna hallaste, como en la tuya, la que te pertenece por derecho, la de tu infancia pavorosamente perdida, un Mercado de Dulces, así con mayúscula, un recinto especial.

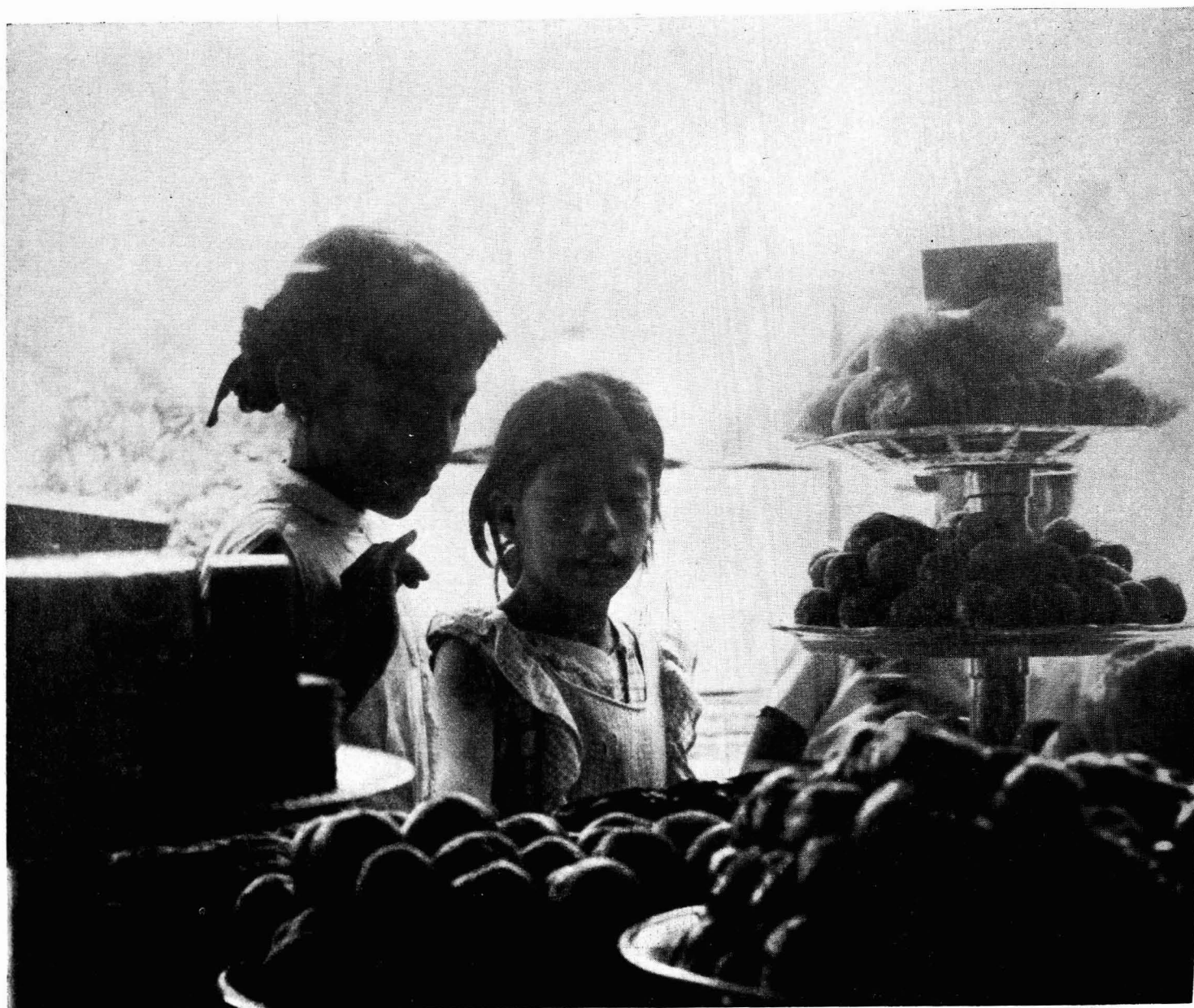
El Mercado de Ampudia. En tu casa fue sinónimo de suciedad. Ampudia tuvo para ti algo del pozo negro de Calcuta, del jardín del infierno y acaso el paraíso. Ampudia consonaba con repudia, estudia, preludia: desdén, deber, premonición. A los tres años te dijeron: "Los que dan o hacen dulces odian a los niños", y te contaron de aquellos dos, perdidos en el bosque, comiéndose la casita tras de la cual esperaba la bruja para echarlos al horno.

En Ampudia confluye; desemboca todo el dulce de pobres, el que va a ir después a las "tienditas", los colegios, los camiones. Allí están, en profusión indivisible, los chochos que alinean dentro de una "cerbatana", las grajeas, las pastillas de menta o rellenas de mermelada, miel, cajeta; los chocolates con forma de monedas, patos, pistolas, negros; los que traen dentro "vinito" o yacen sobre una capa de jalea; las paletas de leche quemada o envinada y de sabores; los cacahuates garapiñados; las frutas hechas con pasta de almendra, los pirulíes duros y blandos como las gomitas; las peras de anís, los barriles de

yerbabuena, las cocadas, los coquitos, el acitrón, los jamoncillos, el camote, el calabazate, los chiclosos, las trompadas, los dátiles, los polvorones, el pinole, los cigarros de chocolate, las palanquetas de cacahuete, las culebras y lagartijas de goma, la calabaza en tacha con su cara de máscara... y mil más cuyos nombres ignoras. Tú que en su sabor has encontrado el tiempo, los días en que, por un cinco, comprabas las "sorpresas" para ver qué dulce, soldadito de plomo, canica de barro y figura de tu álbum llevaba dentro ese papel de china.

Con el "gusto" (¿por qué llamarlo vicio?) del cigarro se perderá el amor a los dulces. Entonces comenzará otra serie de prohibiciones y de amenazas: en vez de caries, indigestión, tifoidea, ahora cáncer, enfisema, bronquitis crónica, dispepsia. El hombre se olvidará de los dulces que acompañaron al niño que fue. Tal vez sólo recuerde dos, muy semejantes: las lágrimas, esos peñascos huecos, diminutos, traslúcidos que tienen dentro un misterioso "vinito" indecifrible (lo mejor es creer que se trata de agua de azúcar) y las botellitas que, más rudamente, están hechas de la misma sustancia que las lágrimas.

Así como hay panes, postres y pasteles para toda ocasión solemne (buñuelos, torrijas, tamales de dulce, frutas secas, "orejones" en las Posadas; turrónes y mazapanes en Navidad; rosca de Reyes y tamalitos el 6 de enero; capirotada en la Cuaresma; panqué y gelatinas en la Primera Comunión...), existen dulces para todas las fechas: grajeas y chochitos verde-blanco-y-colorado para las Fiestas Patrias; las famosas calaveras de las que habrá que decir algo aparte; los huevos de Pascua que no encajan en estas notas por ser de importación reciente y sin eso que los críticos llaman "arraigo popular"; y la colación, azúcar duro y relleno de almendra o avellana, que es el dulce por así decirlo típico de fin de año. La colación cae al resquebrajarse, hendida por el garrotazo, la olla de la piñata en las Posadas; brilla en las mesas navideñas donde, por unos días, fingen quererse las gentes que se detestan.



Jardín abierto a pocos, paraíso cerrado para muchos

Y existen dulces para comerse en cada sitio. Nada, ni el celofán, le quitará a los muéganos el privilegio de hacer chirriar los dientes en el cine; las "morelianas" durarán mientras Uruchurtu quiera conservar lo que antes se llamaba "Teatro Frívolo". Los algodones de azúcar (que se deshacen en delicia, como diría un poeta francés) ¿no son los dulces "clásicos" de Chapultepec...? Y hablamos sólo de la Ciudad. De otro modo la geografía exige créditos: camotes de Puebla, ahora tan de moda; ates de Morelia; cajetas de Celaya. En fin...

Retórica es todo lenguaje que se petrifica, que en vez de expresar *remeda*. Hay una retórica de Día de Muertos como la hay de discurso oficial. Una literatura de noviembre. La muerte, sí: todos la llevamos dentro, va siempre con nosotros, llega por los espejos. El mexicano, ese pueblo que se ríe de la muerte. Estamos familiarizados con la muerte, etcétera y basta. ¿Por qué no considerar las calaveras de azúcar como símbolo de una actitud más amplia? (Me olvido por ahora de su carácter primero de ofrenda ritual, alimento y homenaje a los muertos. Con años de melcocha denegriana o barriosgómica, ¿quién se acuerda de lo que significan las calaveras?) Tengo para mí que los mexicanos son (*seamos*) seres esencialmente paródicos. Nada más respetable y definitivo que la muerte, sí; pero con el mismo espíritu que hacemos, vendemos, regalamos o devoramos calaveritas, calacas sombrerudas o músicas, *Cantinflas* acaba con todo el sentido heroico del mundo, con todo el prestigio de la civilización occidental mediante un solo título de film (la película en sí ya importa mucho menos) más eficaz que todas las vanguardias: *El gendarme desconocido*. El soldado, el héroe anónimo, el símbolo del orgullo nacional cae por los suelos. Y antes, ¿no bastaba con que una película o una obra de teatro tuviera éxito para que de inmediato *Palillo*, *Tin-Tán*, *Clavillazo*. *Borolas* acometieran la parodia? Otro tanto han hecho, con las ideas de Freud, nuestros psicoanalistas metidos a exégetas literatoides de la vida mexicana. No *interpretamos*

las calaveras: basta con mirar un arte tan prodigioso que (como ningún otro) vive y se enamora de la conciencia de su fin.

Imagen involuntaria que el ojo de la cámara sorprendió en el mercado: *Lolita* sobre un osario, escoltada por muñecas que huyeron de un pastel (pobre) de quince años. No, si decididamente la carne no perdura, como me ves te verás y sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar.

El reverso de Ampudia son las tiendas elegantísimas donde se venden los dulces que hasta ayer fueron caseros. Aquí todo es limpio, inaccesible, caro. El *chiste* es que abastecen a esas tiendas "familias acomodadas" (léase *solteronas*) que por arte, *sport*, aburrimiento, necesidad fabrican esas extraordinarias joyas de un jardín cerrado para muchos. Allí están el bocado real, el turrón de almendras y el de yemas, los gatzates de coco y piña, los condes (higo y nuez), príncipes (ciruela y nuez), daneses (dátiles y nuez), los bollitos de Saltillo, el huevito de faltriquera, las reinas de coco, leche y huevo, las aleluyas de pistache, almendra y nuez, los lacitos de membrillo, discos de chabacano, piñas, higos, duraznos, peras y fresas cristalizadas; los ates de membrillo, guayaba, piña, naranja y durazno; la fruta cubierta: naranja, calabaza, sidra, camote, limón, chilacayote, tuna y tejocote; los jamoncillos, los picones, quesitos imperiales, polvorones de naranja, huevos reales, panochitas de tamarindo, las yemitas, los muéganos de Puebla. Hay para todos los gustos. Dulces figurativos que con materiales de almendra copian cerditos y frutitas; infinitos dulces abstractos.

ENVÍO:

Con sus ojos poliédricos, la mosca encerrada en el aparador ve las cordilleras lunares, los fiordos, los acantilados de dulce. Finalmente se decide, elige, y reemprende el vuelo con un granito de azúcar en las patas.

Dos textos de Navidad

Fotografías de Rodrigo MOYA

Dos poetas, dos cronistas excelentes de nuestro siglo xix, fijaron en sus páginas la visión de la Navidad en la capital de México. Pasados muchos años, Rodrigo Moya se echó a andar por las calles de la misma ciudad transfigurada y su cámara recogió algunas imágenes del presente. ¿Las palabras de Urbina y de Gutiérrez Nájera perdieron su vigencia? ¿La realidad de 1963 es distinta, como se afirma, a la era de don Porfirio? ¿O existe una continuidad que hace complementarios textos y fotos, y entre la opulencia sigue derramándose, indestructible, la procesión de los hambrientos?

I. México en invierno

Por Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA

La Navidad, con voz aguardentosa, llama a la dócil puerta del estómago. Los aparadores ostentan detrás de los cristales, empañados por el frío, todas las obras maestras de la glotonería. El severo jamón, con gravedad de hombre político, se pavonea dichoso al lado de los eternos salchichones, envueltos en su funda plateada, como los ricos agiotistas y los tabacos de la Habana. El pavo, atravesado por un puñal luciente, abre su pico inmóvil, pidiendo misericordia. Los chorizos se juntan, atados como

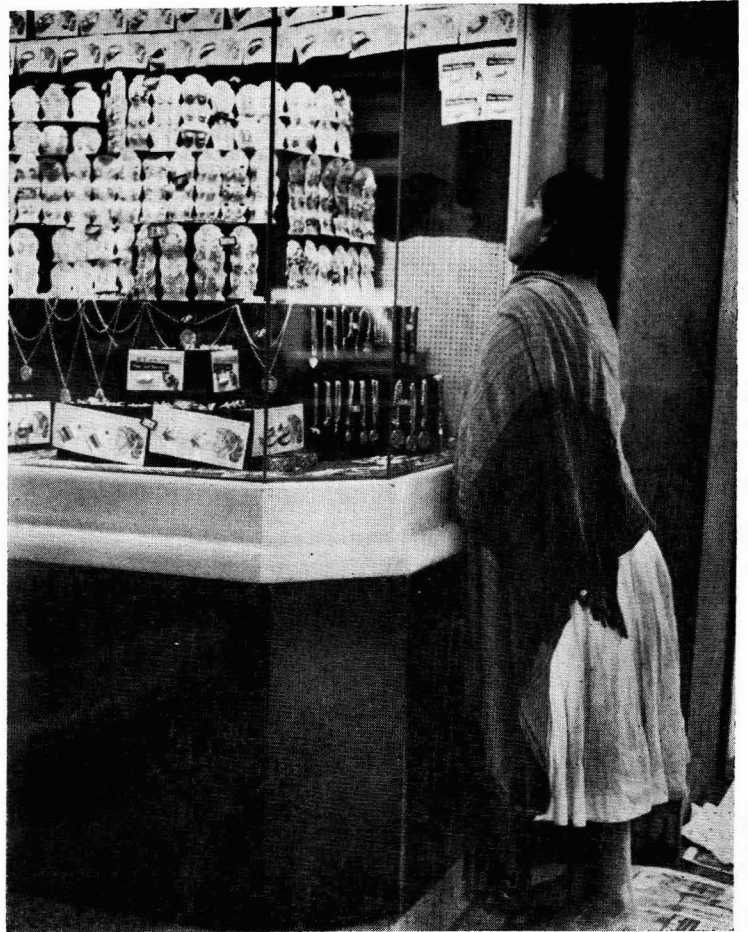
galeotes, y formando collares pantagruélicos, excitan los apetitos más reacios. El gas alumbra con su luz descocada e inso-lente, las pilastras y torres de lustrosas latas, anchas y angostas, oblongas y cuadradas, todas resplandecientes como el acero bruñido y reflejando la llama tranquila de los quemadores. Por entre las marañas y guejetas de heno peinado, cuelgan cuerpos de azúcar y ángeles de caramelo. Las cajas de galletas, abiertas con malicia, dejan ver sus hileras color de oro. Pendientes de las ramas puestas en el aparador, figurando árboles, danzan alegremente las pequeñas canastas de nervioso mimbre, o de cabellos argentinos. Adentro, tras el gran mostrador siempre ocupado, los dependientes, con la chaqueta negra abotonada, se multiplican destapando botes, abriendo cajas y cortando queso. Sobre aquel círculo inmenso, forrado de latón, descansa un queso suizo respirando glotonería por cada uno de sus mil ojuelos. Las botellas, escalonadas como batallones de prusianos, con sus cascos plateados y amarillos, preparan el ataque en pelotones. Allí descubro el Château-Larose, carmineo, como las ardientes mejillas de la señorita P..., el Johannisberg fluido y transparente; el finchado Oporto, que da la petulancia, y el verdoso Rin, que da el amor. ¡Paso a los coraceros! El champagne, aparatoso y fatuo, como buen francés, lleno de condecoraciones y dorados, cautivos los ojos con su lujo aristocrático. Las bodegas del Marne se han vaciado para llenar esos escaparates. Ahí están las botellas alemanas, con sus



"...muestra su blanca lactea y su carne de camelia..."



"...cansados de contemplar juguetes..."



"...tienen un átomo de sol..."



"...vacía sus bodegas para abastecer a los clientes..."

cuellos de caballos de carrera, largos y flacos, hechos para uso de las grullas y de los berlineses; las botellas francesas, coquetas y relucientes, con trajes de amazona y sombrerillos de lo-fóforos; los grandes vinos españoles, los grandes señores de los vinos, altivos y severos, como nobles castellanos delante de su rey; las cosechas de Andalucía, los líquidos transparentes, que tienen un átomo de sol en cada gota; los tarros de *cognac*, los barriles de Burdeos, con la bronceada espita abierta y derramando el generoso líquido en las botellas de verdinegro vidrio; el ajeno, color de océano, y la *chartreuse*, color de ámbar; toda la interminable descendencia de la uva, toda la tumultuosa variedad de vinos, acecha al comprador, parapetada

en los escaparates; y las botellas, altas y chaparras, gruesas y delgadas, adustas y coquetas, airoas y desgarradas, provocan y llaman a los glotones transeúntes, con el descaro de una turba de loretas, tirando de la levita al extranjero que pasa a media noche por los boulevares.

La mar, la eterna esclava, envía diariamente a nuestras fondas, gruesas de ostras y cargamento de pescado. El huachinango, abierto por mitad, muestra su blancura láctea y su carne de camelia. El pámpano se sonroja detrás de las vidrieras. Los caracoles se juntan al camarón rojizo. Y junto a estos criollos de la mar, asoman siempre altivos los pescados extranjeros, el salmón, la langosta, el *makerel*, el *maquereau*, el calamar y la



"¡Bien se conoce que esta noche es Nochebuena!"



"...contempla con tristeza mezclada de codicia..."

lamprea, en promiscuo ayuntamiento con el jamón endiabado y con el jamón en pasta, el *turquey* y el *chicken*, el *beef-touque* y el *paté de foie-gras*, las aceitunas, los *pikles*, las anchoas.

Los pasteleros no se dan un punto de descanso. El horno, constantemente encendido, tuesta con sus besos de fuego la obediente masa. Una dorada y apetitosa costra rodea las grandes empanadas, rellenas de jamón o sardinas. La viuda Genin encierra en los aparadores de cristales grandes ejércitos de pasteles, todavía calientes, y cada vez que levanta su cubierta, sube de aquella masa un humo tenue que acaricia los olfatos *lerdistas* de los parroquianos. Messer vende bombones a carretadas.

Zepeda vacía sus bodegas para abastecer a los clientes. Acabo de ver, en pie, junto a un aparador, a un pobre viejo, que titirando de frío, con las manos ocultas en los bolsillos del pantalón, prendido con un alfiler el cuello del raído saco, y calado el grasiento sombrero hasta los ojos, contempla con tristeza mezclada de codicia, la sana rubicundez de los jamones y la blancura aristocrática de los pescados. ¡Pobre viejo! Estaba cenando mentalmente. Sus ojos, resplandecientes de glotonería, hubieran devorado hasta las velas de esperma que danzaban en el aparador, pendientes de las ramas. ¡Bien se conoce que esta noche es Nochebuena!

II. La Navidad doliente

Por Luis G. URBINA

Mientras que los cielos invernales, tersos y transparentes como una porcelana japonesa, se abrían y deshojaban los efímeros lirios de los cohetes; mientras la noche se flordelisaba con rápidos rosetones de chispas, y las estrellas guiñadoras miraban desde lo alto todas estas luminosas travesuras de la Navidad, ¿no se te ocurrió, paseante soñador, solterón de treinta años, charlatán de mesa de café y silencioso habitante de hotel, envejecido en el escritorio de una oficina pública y concurrente asiduo a las butacas de las tandas, no se te ocurrió, a ti que no tuviste cena en familia y que sientes cada vez más afición a trasnochar porque vas experimentando más horror a tu cuarto numerado como el birrete de un presidiario o la cama de un hospital, no se te ocurrió cruzar por nuestra gran avenida en busca de diversiones callejeras? Cerraron muy temprano el Principal. Porque hasta los cómicos, con ser tan infelices y llevar una vida tan aporreada, gustan de alegrarse en esta noche y de olvidar agravios y de distraer sus penas con juegos y algaradas infantiles. Entraste muy de prisa a la Maison Doré; uno que otro parroquiano, aburrido como tú; en el fondo, los mozos soñolientos. En el salón Bach, cuya atmósfera oscura huele a tabaco, cerveza y salchicha de Francfort, vociferaba una veintena de alemanes borrachos. A lo lejos, traídas por las frías bocanadas del viento, sonaban las notas de cristal de las músicas, y hasta fragmentos de melodías de marcado y monótono ritmo. Los balcones cerrados lanzaban sobre la calle su cuadrilátero de fuerte y amarilla claridad, manchado a cada momento por violentas y ridículas siluetas. El placer se quedaba en casa, se alborozaba de puertas adentro, y sólo tenía manifestaciones de culto externo, en aquellos cohetes que estallaban en polvo dorado para caer en lenta lluvia de pedrerías. Como no tienes hogar, ni asistes a bailes, ni concurre a fiestas, arrastraste, de seguro,

tus fastidios por la ciudad, sintiendo tal vez el corazón como un harapo ardiente que te removieran en el pecho. Si se te ocurrió pasar por nuestra gran avenida debes de haberte fijado en una cosa que, aunque sucede a diario, nunca como esa noche se ve con más dolor y repugnancia. En el bullicio del crepúsculo, cuando vuelve la procesión de carruajes de la Reforma y en las aceras rebosantes cabrillea y se retuerce la ola humana, apenas si notamos ese ir y venir de mendiguillos que gimotean con tenacidad irritante pidiendo a todos los transeúntes el eterno centavo para un pan imaginario. Tenemos tal costumbre de verlos y oírlos que nuestra indiferencia toma muchas veces aspecto de crueldad. Es una población flotante de niños hambrientos, una hampa tenebrosa de bebés que se derrama entre la multitud opulenta, como se extiende una negra mancha de grasa en una falda de seda.

Pero en esa noche ¿no te produjo honda tristeza ver cómo tiritaban esos muchachos, sacudiendo sobre el endeble cuerpecillo su extravagante vestidura de guiñapos?

Al calor del hogar y sobre el regazo de las madres, se dormían los chicos felices, cansados de contemplar juguetes, frutos del frondoso árbol, encendido a la veneciana, en el centro del salón, como una maravilla de *Las mil y una noches*, o rodeaban las mesas henchidas de confituras —glotones nunca hartados— o reían en alegre bandada frente al pintoresco nacimiento oliente a bosque recién mojado por la lluvia. Y a un paso, al otro lado del abismo que media entre la pared que divide el interior de la casa y la acera solitaria, algunos seres de pocos años ejercían, con un vago odio para los afortunados, su inmovible oficio de mendigos, no para satisfacer su deseo de golosinas, sino para entregar la limosna a la mano vellosa que los empuja de nuevo a la vía pública a comerciar con el abandono



"...sólo tenía manifestaciones de culto externo..."



"...como una maravilla de Las mil y una noches..."

delincuente y a la miseria prostituida. El *gamin* que vende periódicos, la chicuela que ofrece cerillos, el deforme billettero, todos han huido, ansiosos de celebrar en su covacha la noche de Navidad. Estos niños siguen aún su ronda misteriosa, sonámbulos forzados, entre la hetaira pintarrajeada y el ebrio insolente.

¿Los viste correr tras el transeúnte, con fingida sumisión y recibir en vez de limosna la palabra obscena y la amenaza? ¿Te siguió alguno, y plañideramente te contó sus mentirosas cuíitas? ¿Tal vez algún chiquillo se acercó para proponerte algo que no entendiste y que, sin embargo, irritó tu mejilla como un golpe? ¿Pudiste percibir cómo, a cierta distancia, acechaba una mujer, seguramente una bruja con las alas plegadas, o un hombre con aspecto de asesino? Si les preguntaras dirían

que son los padres. No lo creas. Son chupaniños y viven de ese tráfico inmundo, hace mucho tiempo, en plena civilización y autorizado o tolerado —lo mismo da— por la policía. Entonces te acordarías de la romántica balada de Campoamor, y viendo cómo coincide a veces la bella creación de un poeta con la monstruosa realidad humana, exclamarías como yo en varias ocasiones: ¡Dios mío! ¿Cuándo habrá un asilo para estos huérfanos del candor y de la virtud? ¿Cuándo recogerán de la calle a estos querubines criados para el presidio, como exclamó el poeta? ¿Cuándo la caridad de a centavo, tonta e inútil, abrirá una casa de expósitos para estos hijos de la infamia y del vicio?

¿Cuándo será Noche Buena para esas pobres criaturas?

Pequeño cancionero de Navidad

(España, siglos xv-xvi)

Faltan en este pequeño *Cancionero* los grandes nombres, los que cualquiera esperaba encontrar en una antología de Navidad: Lope de Vega, Góngora, Valdivielso, Sor Juana... (y con ellos, muchos otros: Alonso de Ledesma, fray Alonso de Bonilla...). Olvidando, por un momento, los esplendores barrocos del siglo de Felipe III, Felipe IV y Carlos II, hemos vuelto la mirada a la ingenua y devota simplicidad de la época de los Reyes Católicos, de Carlos V y de Felipe II.

Menos conocidas que las del siglo xvii, las canciones de Navidad del xvi y de finales del xv son también, sin duda, menos brillantes. Frente a una letrilla de Góngora, por ejemplo ("Caído se le ha un clavel..."), o "No sólo el campo nevado..."), las coplas de fray Ambrosio Montesino podrán parecer balbucientes. Sin embargo, tienen una gracia y un candor irresistibles. Ese retablo "primitivo" de la Virgen que, asustada por el ruido de los dromedarios, estrecha contra sus "tetas" al Niño "rubuelo" (*güerito*, diríamos en México), es en verdad delicioso.

Los títulos de las composiciones ("Letra", "Coplas", etc.) son unas veces originales; otras veces, los hemos puesto nosotros un tanto caprichosamente. La forma poética es casi siempre la de "villancico", en el sentido

métrico antiguo: estribillo desarrollado en una o más estrofas, cuyo final rima con el estribillo. En algunos casos no existen las estrofas (o las hemos omitido nosotros), de manera que sólo aparecen los estribillos sueltos: "No la debemos dormir...", "¡A la gala del Nacido...!", etc. Estos estribillos eran probablemente tradicionales, y de uno de ellos —"Ésta sí que es noche buena..."— sabemos que ha sobrevivido, casi intacto, en ciertas zonas de México.

No hemos resistido a la tentación de incluir un texto portugués, del gran Gil Vicente, y uno catalán tomado de cierta composición musical de Càrceres. (El primero es fácil de entender; en el segundo, se invita a un zagalejo —Pedrillo, Miguelillo— a levantarse muy de madrugada para que acuda a la "barraqueta" de Belén y vea cómo la Virgen da de mamar a su Niño desnudo, sin camisita.)

Las fuentes de donde proceden nuestros textos son muy variadas: cancioneros musicales, pliegos sueltos, recopilaciones poéticas individuales o colectivas, impresas y manuscritas. En general, hemos tomado un solo texto de cada fuente. Hemos sido tan arbitrarios en nuestra selección como cualquier antologista.

CANCIÓN PARA CALLAR AL NIÑO

Calladvos, Señor,
nuestro redentor,
que vuestro dolor
durará poquito.

Ángeles del cielo,
venid dar consuelo
a este mozuelo
Jesús tan bonito.

Éste fue reparo
(aunque él costó caro)
de aquel pueblo amaro
cativo en Egipto.

Este santo dino,
niño tan benino,
por redimir vino
el linaje aflito.

Cantemos gozosas,
hermanas graciosas,
pues somos esposas
del Jesús bendito.

(GÓMEZ MANRIQUE)

LETRA

*¡Venida es, venida
al mundo la vida!*

Venida es al suelo
la gracia del cielo,
a darnos consuelo
y gloria complida.
(*¡Venida es, venida
al mundo la vida!*)

Nacido ha en Belén
el qu'es nuestro bien.
Venido es en quien
por él fue escogida.
(*¡Venida es, venida
al mundo la vida!*)

En un portalejo
con pobre aparejo,
servido d'un viejo,
su guarda escogida,
(*¡venida es, venida
al mundo la vida!*)

La piedra preciosa
ni la fresca rosa

non es tan hermosa
como la parida.
(*¡Venida es, venida
al mundo la vida!*)

(JUAN ÁLVAREZ GATO)

VILLANCICO

*Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?*

Será tan vivo su fuego,
que con importuno ruego,
por salvar el mundo ciego,
te dará mortal dolor.
*Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?*

Arderá tanto tu gana,
que por la natura humana
querrás pagar su manzana
con muerte de malhechor.
*Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?*

¡Oh amor digno de espanto!,
pues que en este niño santo
has de pregonarte tanto,
cantemos a su loor:
*Eres niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?*

(FRAY IÑIGO DE MENDOZA)

COPLAS A REVERENCIA Y HONRA DE LOS TRES REYES QUE VINIE- RON A ADORAR AL SALVADOR

Del Rey excelente
¿quién os dijo nuevas,
reyes de Oriente?

«Vimos una estrella
clara y rutilante,
y en el medio della
un divino infante,
de dama excelente
en brazos estante,
con cruz en la frente.

»Su voz nos decía:
¡Oh reyes de Arabia!
Dios nació este día
de virgen muy sabia;
pobreza creciente
lo pena y lo agravia;

llevadle presente.

.....

»Seguimos la vía
de Jerusalén,
mas la profecía
nos puso en Belén;
y al punto siguiente
la madre envolvía
al niño inocente.

»Y luego la estrella,
mayor que una rueda,
sobre la doncella
se vino a estar queda.
No hay lengua que cuente
cuál era y cuán bella
la virgen prudente.

»Al niño rubuelo
en sus brazos tenía,
más lindo qu'el cielo
y qu'el medio día.
Muy resplandesciente
miraba y reía.
¡Oh, cuán excelente!»

La madre ha temores
y toda se altera:
pensó que era Herodes
la gente extranjera.
Pasión muy doliente
sufrió con dolores
de tal accidente.

Según los sonidos
de los dromedarios,
pensó ser venidos
allí sus contrarios.
Cuchillo firiente,
dolores amargos
del estruendo siente.

Con sus tetas junta
a su dulce infante,
y teme, y pregunta
la perla ilustrante:
«Decid si sois gente
amiga, o penante
al niño presente.

.....

»Yo soy virgen pobre
y en término ajeno;
so ramas de roble
nos pena el sereno;

y a este inocente
lo cubro con heno
en hielo valiente.

»¿Qué es vuestro viaje?
Vos dadme respuesta:
trompetas, fardaje,
decidme a qué presta.
No tengo pariente
ni casa dispuesta
en que os aposente.

»De un delgado velo
que yo me tocaba,
cobrí mi mozuelo
que desnudo estaba,
chiquito y reciente;
un buey lo abrigaba
con huelgo caliente.»

Los reyes, notando
su habla y vergüenza,
responden temblando
con gran reverencia:
«¡Oh virgen, y fuente
de toda clemencia!
Oíd lo siguiente.

»Si temor sentís,
reina, no lo hayáis:
reyes de Tarsis
son los que miráis,
y pueblo sirviente
al que leche dais,
desde hoy para siempre.

»La falta de plata
y paños franceses
la fe no nos mata
ni pone reveses.
Pesebre indecente
sin verdes cipreses
non turba al creyente.»

(FRAY AMBROSIO MONTESINO)

COSAUTE

*Blanca estáis, colorada,
Virgem sagrada.*

En Belém, vila do amor,
da rosa nasceu a flor.

Virgem sagrada.
Em Belém, vila do amar,
nasceu a rosa do rosál.

Virgem sagrada.
Da rosa nasceu a flor
pera nosso Salvador.

Virgem sagrada.
Nasceu a rosa do rosál,
Deus e homem natural.
Virgem sagrada.

(GIL VICENTE)

VILLANCICO

*Lindas son rosas y flores:
más lindos son mis amores.*

Hermosas son las estrellas,
resplandecientes y bellas:
mi Niño es más lindo qu'ellas,
aunqu'ellas fuesen mejores.
*Lindas son rosas y flores:
más lindos son mis amores.*

Hermoso es el alto cielo
y los árboles del suelo:
mas mi Niño es gran consuelo

ver sus gracias y primores.
*Lindas son rosas y flores:
más lindos son mis amores.*

El sol es resplandeciente,
la luna por consiguiente:
mas mi Niño omnipotente
tiene todos resplandores.
*Lindas son rosas y flores:
más lindos son mis amores.*

Hermoso es el claro día,
que da gozo y alegría:
mas mi Niño es quien lo envía
y lo da a los pecadores.
*Lindas son rosas y flores:
más lindos son mis amores.*

(ANÓNIMO)

BAILE

*¡Sea bien venido, sea,
sea bien venido!*

El verbo, hijo del Padre
—¡sea bien venido!—
hoy nació de virgen madre.
¡Sea bien venido!

El verbo, del Padre hijo,
—¡sea bien venido!—
hoy nació con regocijo.
¡Sea bien venido!

(JORGE DE MONTEMAYOR)

VILLANCICO

*¡Hora, amor, hora! ¡No más!
¡Hora, amor, que me matáis!*

Alegrad, hijo precioso,
vuestro gesto glorioso,
porque en veros congojoso
mis entrañas traspasáis.
*¡Hora, amor, hora! ¡No más!
¡Hora, amor, que me matáis!*

AL TONO DEL CORRO

*Albricias digo, ¡ahá!
—¡huy ho!—
qu'una virgen hoy parió,
—¡huy ha!—
qu'una virgen parió ya.*

¡Oh qué nueva tan chapada
que hoy nos es perñotada!:
qu'el pastor de la majada
—¡huy ho!—
qu'una virgen lo parió,
—¡huy ha!—
qu'una virgen parió ya.

Yo lo vi en un portalejo
echado en un pesebrejo,
y arrullábalo un buen viejo
—¡huy ho!—
y decíale: "Niño, ro,
—¡huy ha!—
niño, ro ro, niño, ya".

Pariólo virgen doncella,
quedando tan pura ella
como el sello cuando sella:
—¡huy ho!—
que cual era, tal quedó,
—¡huy ha!—
que siempre virgen será.

Los pastores salticaban
y bailaban y saltaban,
y con gran gozo cantaban:
—¡huy ho!—

"Teru leru leru lo,
—¡huy ha!—
teru leru leru la".

*Albricias digo, ¡ahá!
—¡huy ho!—
qu'una virgen hoy parió,
—¡huy ha!—
qu'una virgen parió ya.*

(CRISTÓBAL DE PEDRAZA)

Véoo, hijo, sin pañales,
en pesebre de animales,
y en estos pobres portales
cuán sin mantillas estáis.
*¡Hora, amor, hora! ¡No más!
¡Hora, amor, que me matáis!*

Hijo, mi Dios verdadero,
recién nacido cordero,
por el pecado primero
grandes dolores pasáis.
*¡Hora, amor, hora! ¡No más!
¡Hora, amor, que me matáis!*
(ANÓNIMO)

CANCIÓN

*¡A la gala! ¡A la gala
del Niño chequito, bonito!*

Sant'Ana, su agüela,
vístele la fajuela.
*¡Bonito! ¡La gala
del Niño chequito, bonito!*

(DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ)

VILLANCICO

*¡Ya pareció la Virgen entera!
¡Ya pareció, que bien pareciera!*

—Mingo, Bras y Gil Matía,
ruégoos que os regocijéis.
—¡Que nos praz! Que nos traéis
nuevas de tanta alegría.
—Ésta es la zarza que ardía,
que Moisés dijo que viera.
¡Ya pareció, que bien pareciera!

—Ríámosnos. —Estoy dudando.
—No dudo, ¡yo os juro a san!
—¿Quién pareció, me di, Juan?
—La que estaban deseando.
—¿Desde cuándo, desde cuándo?
—Desde que se prometiera.
¡Ya pareció, que bien pareciera!
—¡Pardiez, que estoy por saltar
un brinco de regocijo!
—¡Pues si vieses a su hijo,
que nació por nos salvar...!
—Hazme un son, que he de bailar.
—Turulín, turulín, turulera.
¡Ya pareció, que bien pareciera!

(ANÓNIMO)

ROMANCILLO ENCADENADO

*¡Ya soy desposado,
nuestr'amo!
¡Ya soy desposado!*

Contaros yo quiero
mi grande alegría:
que hoy es parida
la virgen María.
*¡Nuestr'amo,
ya soy desposado!*

Que hoy es parida
la virgen María:

un gracioso niño
más claro qu'el día.
¡Nuestr'amo,
ya soy desposado!

Un gracioso niño
más claro qu'el día,
blanco y colorado,
Jesús se decía.
¡Nuestr'amo,
ya soy desposado!

Blanco y colorado,
Jesús se decía.
Virgen es su madre,
y virgen sería.
¡Nuestr'amo,
ya soy desposado!

Virgen es su madre,
y virgen sería.
Vínole a adorar
la gran jerarquía.
¡Nuestr'amo,
ya soy desposado!

Vínole a adorar
la gran jerarquía:
de los querubines
compaña tenía.
¡Nuestr'amo,
ya soy desposado!

De los querubines
compaña tenía.
Está en un portal
que abrigo no había.
¡Nuestr'amo,
ya soy desposado!

Allá fue Minguillo,
Antón y Matía;
también yo fui allá
con la mi Lucía.
¡Nuestr'amo,
ya soy desposado!

(ANÓNIMO)

GOIG DE NADAL

*Lleva't en l'albeta,
Peret chiquet, Micalotet,
lleva't en l'albeta.*

Veuràs la Verge neta
en una barraqueta.
Peret, Micalotet,
lleva't en l'albeta.
(*Lleva't en l'albeta,
Peret chiquet, Micalotet,
lleva't en l'albeta*)

Que'l seu fillet alleta,
tot nu, sens camiseta,
com dona molt pobreta.
Peret Micalotet,
lleva't en l'albeta.
(*Lleva't en l'albeta,
Peret chiquet, Micalotet,
lleva't en l'albeta*)

Y entre'l bou y muleta
veuràs en carn perfeta
divinitat secreta.
Peret Micalotet,
lleva't en l'albeta.

(*Lleva't en l'albeta,
Peret chiquet, Micalotet,
lleva't en l'albeta*)

(CÁRCERES)

VILLANESCA

—¡Oh, qué nueva! ¡Oh gran bien!
—Danos d'ese bien aviso.
—*Qu'está hecho paraíso
el pesebre de Belén.*

—¡Quién pensó que un pesebruelo,
donde un flaco buey comía,
un rato fuese tan cielo
como el vientre de María!

—¡Alegría! ¡Oh gran bien!
—Danos d'ese bien aviso.
—*Qu'está hecho paraíso
el pesebre de Belén.*

(ANÓNIMO, SIGLO XVI)

COPLAS

(*So la mimbrera, mimbrera,
so la mimbrera*)

So la mimbrera en el huerto
comió Adán y quedó muerto.
Fue la causa y desconcierto
Eva, la mujer primera.
(*So la mimbrera, mimbrera,
so la mimbrera*)

Lucifer, que siempre miente,
en figura de serpiente
le habló y hizo encreyente
una traición y quimera.
(*So la mimbrera, mimbrera,
so la mimbrera*)

Prometióle ser divino;
creyeron el desatino,
por donde el pecado vino,
y a Adán dicen "muera, muera".
(*So la mimbrera, mimbrera,
so la mimbrera*)

El arcángel Gabriel
en figura de doncel
desciende al sacro vergel
por otra nueva manera.
(*So la mimbrera, mimbrera,
so la mimbrera*)

Vuelto el nombre de "Eva" en "Ave",
trujo la nueva süave:
el que en el cielo no cabe
quedó en la Virgen entera.
(*So la mimbrera, mimbrera,
so la mimbrera*)

El esposo celestial
de su tálamo real
sale tan hermoso y tal
como el sol por vedriera.
(*So la mimbrera, mimbrera,
so la mimbrera*)

Sin dejar su soberano,
toma nuestro ser humano
nuestro capitán y hermano,
que va siempre en delantera.
(*So la mimbrera, mimbrera,
so la mimbrera*)

Encima el brocado rico
se vistió nuestro pellico;

hecho guarda y pastorcico,
nos silba y llama doquiera.
(*So la mimbrera, mimbrera,
so la mimbrera*)

(ANÓNIMO, SIGLO XVI)

VILLANESCA

¡Oh, qué placer! ¡Divino regocijo!
En un portal caído está parida
una zagala, y tiene a Dios por hijo.
¡Oh gran favor! ¡Dichosa tal parida,
tal flor y tal estrella!
Ninguna es como ella,
y su pequeño infante
no tiene semejante.
*Vamos, Pascual, llevemos un presente
al niño Dios y a ella juntamente.*

Puedes llevar manjar que le conviene:
manteca y miel y leche del ganado,
pues, como niño, gusta y se mantiene,
aunque él es Dios, señor de lo criado.

Los reyes poderosos
darán bienes preciosos:
nosotros no dejemos
de dar lo que podemos.
*Vamos, Pascual, sirvamos, por tu vida,
al niño Dios, también a la parida.*

Lleva también a la gentil doncella,
pues no ternás alhajas más preciosas,
una paloma muy blanca, como ella,
con un buen par de tórtolas hermosas,
que, cuando vaya al templo,
por darnos gran ejemplo,
las lleve por presente
la Virgen excelente.
*Vamos, Pascual, sirvamos, por tu vida,
al niño Dios, también a la parida.*

(ANÓNIMO, SIGLO XVI)

¡Ésta sí que es noche buena,
en que nace el niño Dios!
¡Ésta sí que es noche buena!
¡Ésta sí, que las otras no!

¡Oh, qué noche de alegría
y más que el día!

No la debemos dormir
la noche santa,
no la debemos dormir.

Chequito nos es nacido:
¡buen estrena, buen estrena!
¡Nazca, nazca enhorabuena!

Venid, los pastores,
vamos a Belén,
a ver la Pastora,
a ver el Pastor
d'onde mana el bien.

Al Niño bonito
nacido en Belén,
la Virgen le adora
y el Viejo también.

¡Cuerpo de san con el Chicorrotico!
¡Cuerpo de san, qué bonito que es!

¡Oh, qué lindo es el Mozuelo!
¡Oh, qué hermoso es el Zagal!

¡A la gala del Nacido,
del Nacido y la Doncella!
¡A la gala d'él y d'ella!

El hombre que se llamaba Fermín

Por Alberto BONIFAZ NUÑO

Dibujos de Arnold BELKIN

Caía una lluvia delgada y ligera que mojaba a los peatones con suavidad que tal vez tenía efectos sedantes para alguno. Tal vez para uno, por lo menos, que parado en una esquina parecía arder por dentro.

Cada vez que un autobús lo iluminaba de lleno acercándose a él, la cara se le encendía para ensombrecerse de nuevo con violencia, más que a causa del movimiento de las luces pasajeras, por los impulsos que imprimían a su impaciencia la esperanza o la decepción. Y hubo un momento en que se quitó el sombrero para dar a la lluvia su greñuda cabeza; y viendo que a pocos pasos se desocupaba un automóvil de alquiler, se apresuró a abordarlo, mordiendo con alarde un juramento.

—¡Como que me llamo Fermín! —pronunció resueltamente—.

Luego, sentado junto al chofer, sacudió con cuidado el sombrero y lo sostuvo en un ángulo conveniente para que escurriera, y se quedó mirando hacia afuera.

El camino, bajo los fanales, era sólo una ilusión de declive acelerado hacia algún chapoteo sin fondo. Y al cabo, señalando hacia adelante un espejo de agua súbitamente ensanchado, el hombre que se llamaba Fermín articuló con energía:

—Atención.

El chofer maniobró al margen del espejo, y luego replicó:

—Ahora más que nunca. Sí: porque yo siempre manejo con cuidado; pero más ahora, que no traigo mi licencia.

—¿Por qué no la trae?

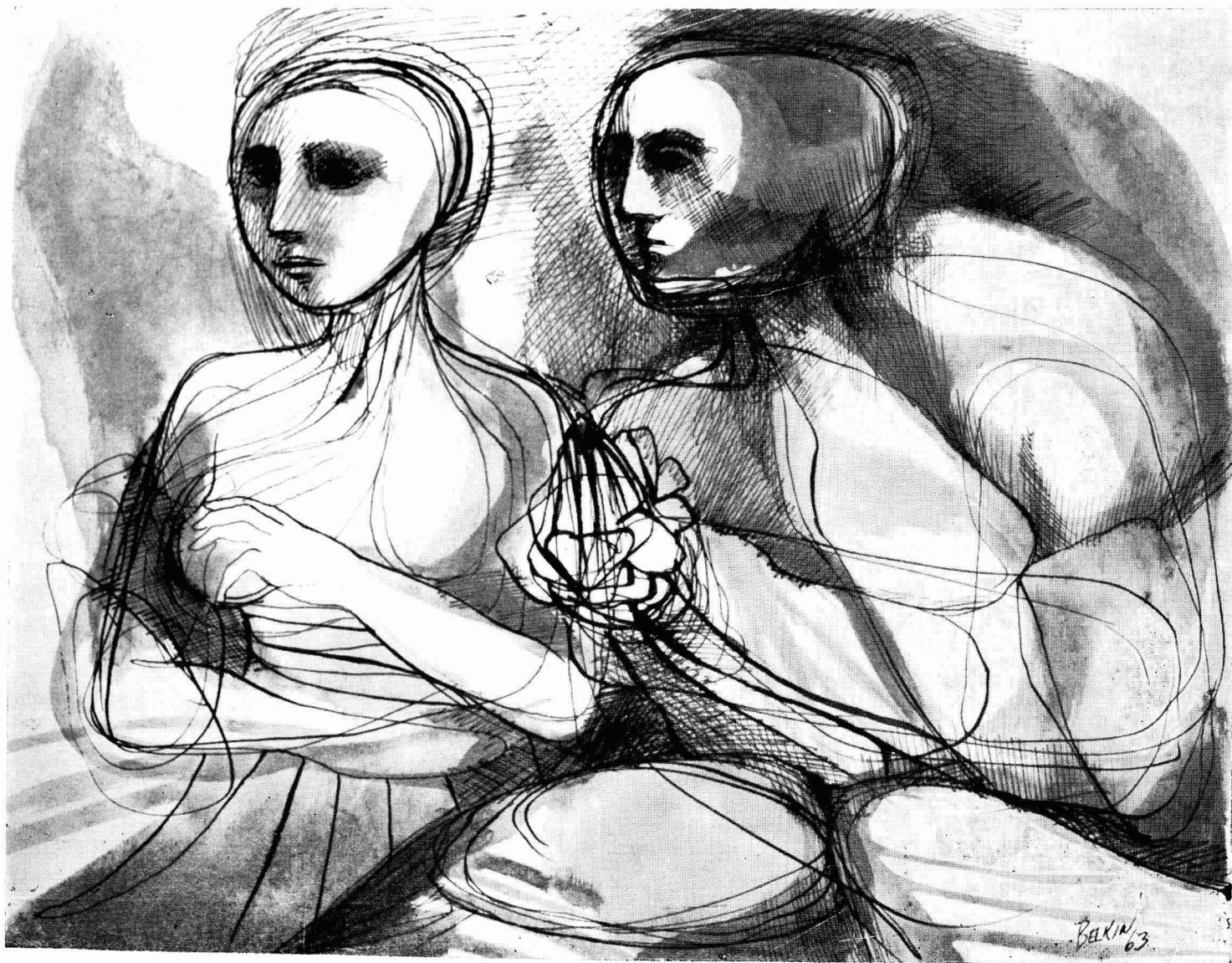
—Anoche se la di a una mujer —dijo el chofer con la satisfacción del jugador sin suerte que en una partida de dominó logra sacar la ficha que tenía preparada. Luego, como en plena racha, se dispuso a colocar todas sus fichas—. Pero era una

mujer a la que yo no podía negarle nada —añadió—, aunque usted diga y con razón que qué le importan mis cosas.

Y agarrándose del volante, con la experta mirada fija en la franja resbalosa incesantemente renovada bajo los fanales, repasó con sus mejores palabras lo que sólo a él le importaba.

... También llovía; y por otra parte, las fuerzas se le habían acabado más temprano. Serían las nueve. Detuvo el coche frente a un café de mala muerte, casi vacío. Simpático. Entró, paso a paso al lado de él, un hombre como de cincuenta años, que representaba más edad. Se detuvo al mismo tiempo que él, y se sentó del otro lado de la pared frente a una mesita, cuando él se sentó frente a la mesita junto a la cual se había detenido. Y un rato se le quedó viendo con mirada triste e indiferente.

Él se sabía de memoria a ese hombre: como que no era sino su propia imagen reflejada en un espejo. Y mientras le sostenía la mirada sin ningún interés, recorrió entera su historia; lo más deprimente, lo más fatigoso de su opaca historia: "Chofer de taxi; eso eres. De todo te cansas; ya vas estando viejo. No te quedan ilusiones y nunca tuviste suerte, ni de joven. Ninguna estrella del cine; ninguna señorita aristócrata; ninguna vieja millonaria, ninguna, ninguna que valiera la pena te pidió nada fuera del servicio del volante. Y todo lo que te tocó fue una infeliz costurera a destajo. Buena muchacha, sí, que se había secado esperando a un pazguato como tú; y te casaste con ella, y te dedicaste a cultivar su desnutrición. Para eso trabajaste, para eso viviste: fuera de eso ya nada te quedó por esperar al fin de cada día; nada, sino eso, hasta el último día." Y cuando estaba pensando así, como pensaba casi siempre que sintiéndose cansado se veía en un espejo, vio que una mujer se sentaba frente al hombre que la miraba



desde el otro lado de la pared diciéndole su precio con la mirada.

—Y usted entiende lo que quiero decir cuando digo “una mujer” —dijo el chofer—. O tal vez no lo entiende. Lo que quiero decir —añadió empujando una palanca—, es una mujer que no se parece a ninguna porque lleva encima cuanto existe repartido a escondidas entre todas las mujeres.

El automóvil se había encarrilado en los rieles del tranvía. Ahora se deslizaba uniformemente, con suavidad, como puesto a salvo sobre largas corrientes infalibles.

—Y no me salga —prosiguió el dueño del volante— con que las mujeres tienen lo de aquí y lo de allá y son esto y lo otro y valen tanto más cuanto; porque para reírme de lo que me duele, yo sé hablar de las mujeres como el más pintado. Pero ahora hablo de ellas sólo de rechazo, aunque al fin parezca lo mismo. Claro: al hablar de una mujer como hablo yo, hablamos de todas las mujeres. Y para eso, en mi oficio... ¿Usted se imagina lo que yo he visto y lo que habré podido imaginar? Allí mismo, donde usted está, he llevado mujeres que ni soñadas, tan confiadas como si fueran solas: tan cerca como la mano y tan lejos como la luna. Pero todo eso se me resbaló como se nos resbala todo lo que está fuera de nosotros. En cambio ahora hablo de algo que está adentro de mí. Digo “una mujer”, y nombro una parte mía. No una parte de mi sangre, no un pedazo de mi corazón, no una raja de mis entrañas. Eso sería como lo que dicen cada momento en las novelas del radio. Y además, es de otro modo. Es como si yo tuviera una herida que nunca se cierra, y gracias a esa mujer que digo al decir “una mujer”... Es como si pegara a ella mi herida, y entonces, ella es mi herida; pero cerrada.

El hombre que se llamaba Fermín gruñó:

—Ya estuvo bueno.

El chofer manipuló en los controles de la velocidad. No se intimidó. Siguió hablando.

La mujer lo miró directamente, y él a su vez, apartando la vista del espejo, la posó directamente en ella. Ella le preguntó la hora, y movió minuciosamente las agujas de su reloj pulsera. Sonrió con expresión de agradecimiento. Y con la misma sonrisa aceptó la taza de café que él le convidó.

Luego se puso a hablar de cosas en apariencia indiferentes: palabras relativas al mal tiempo y a la difícil vida, las cuales, sin embargo, no aleteaban sin peso ni se deshacían en nada, porque él atendía a más que su apariencia; y le pareció que se condensaban y caían sobre ella, y que mostraban lo que de veras eran en la mancha sinuosa que la lluvia le había marcado sobre un hombro del vestido, y en los surcos que trabajaban sus párpados no acostumbrados a sonreír. Comprendió que aquellas palabras acabarían nombrándola concretamente a ella, hasta la raíz, y que los harían desdichados; porque estaba seguro de que esa mujer acabaría ofreciéndosele sin reservas, y él tendría que rechazarla. Y bajando los ojos, sin dejarla que hablara más, le contó su vida como la repasaba a solas cuando estando cansado se ponía delante de un espejo.

—Y allí tiene por qué me quedé sin mi licencia —concluyó el chofer—; porque ya para despedirnos, sabiendo que era para siempre, cambiamos retratos. La idea fue suya. Y como yo no tenía más que el de mi licencia... —y metiendo el freno y prendiendo la luz, buscó en una cartera que se sacó de la bolsa del pecho una cartulina flamante, y la puso bajo los ojos del hombre que se llamaba Fermín—. Mire el que me dio ella —dijo con orgullo—.

—Es una puta vieja.

—Eso lo será su madre— replicó el chofer volviendo lentamente el retrato a la cartera.

—Lo que yo digo no es una hablada —dijo el hombre que se llamaba Fermín, cuando recuperó el aliento después que vio el retrato—. Es que la conozco...

—¿La conoce de eso que dice?

—La conozco de que es madre de mi novia. Y yo hace tiempo que venía sospechando. Y precisamente ahora que le di por teléfono la noticia de que me habían aumentado el sueldo y que mi boda con su hija ya no tenía por qué retardarse más, me salió conque ella dejaba su trabajo... Y entonces ya no me cupo duda: si dejaba su trabajo era porque no quería que yo acabara por ver con mis propios ojos en lo que trabajaba la madre de mi esposa. Y largo se me hizo el día esperando la hora de ir a aclarar paradas con mi novia; que es a lo que voy ahora. Porque no quiero tratos con esa vieja, aunque para usted sea la divina garza.

—Bájese —dijo el chofer guardándose la cartera—.

—Todavía no llegamos...

—Ya estamos en la calle que dijimos.

—Pero el número...



—No alegue. Ya sé que usted se llama Fermín y que al pan le llama pan, y al vino vino. Pero hasta aquí llegamos.

El hombre que se llamaba Fermín se bajó a disgusto. Contó entre la lluvia, que había amainado, el dinero para pagar el viaje, y al entregarlo mordisqueó heroicamente una disculpa.

—Sea como sea, yo no quise quitarle una ilusión.

—Y aunque quisiera. Porque no es una ilusión. Es algo que usted ni siquiera entenderá mientras la desgracia no lo haya dejado en carne viva.

El chofer había apagado la luz dentro del automóvil, y su voz sin cara flotó en la sombra como una abusión.

Con una mueca desdeñosa, el hombre que se llamaba Fermín se alejó pisando charcos hasta un zaguán de puertas abiertas, por donde se metió. Y luego de recorrer tres patios se detuvo junto a una puertecilla que se abrió en cuanto la tocó, apenas, con los nudillos.

La salita en que entró, repleta de muebles estropeados y viejos, tenía una sola cosa que merecía verse: la muchacha que lo hizo pasar; pero él no la miró. Quitándose el sombrero, y sacudiéndolo en el aire, adelantó hacia un marco dorado en que aparecía ampliada, pegada a la pared detrás del aparato de la televisión, la misma cara de mujer que el chofer novelero se enorgullecía de llevar en su cartera.

—Quiero que me digas cómo está eso de que tu madre va a dejar su trabajo —pronunció con un gesto de rencor—.

—Así, nomás: es natural que ya vaya estando cansada, y...

Él la interrumpió:

—¿Sabes de lo que ella vive?

—De hacer flores.

Volviéndole la espalda al marco del retrato él se había encarrilado a la muchacha, que inciertamente se apartaba de la puerta después que la hubo cerrado poniendo en ello innecesaria atención.

—Lo que no te perdono: que te hagas. Ahora mismo acabo de hablar con uno que trae un retrato que ella le dio anoche...

—¿Y si yo te digo lo que él le dio en cambio?

—¿Y si yo te digo en lo que ella trabaja?

—En un taller de flores artificiales.

—En la mala vida.

Ella no pareció escandalizarse, y más que extrañeza manifestó cólera.



—¡Qué seguro estás! —expresó apagadamente.

—Y tú también.

—De lo que estoy segura es de que si por ella no fuera, yo ahora no sería empleada de oficina, sino lo que dices que es ella. Y lo menos que me toca ahora es hacer por ella lo que ella hizo por mí.

—¿Pero no te digo en lo que anda?

—Razón de más... Mi deber es quitarla de eso.

—¡Casándote conmigo, para que yo cargue con ella!

De los ojos de la muchacha brotó una mirada que al instante se abatió bajo un pestañeo cargado de silencios.

—No casándome —pronunció con la voz cambiada—.

—¿Que no?...

—No. Para eso sé trabajar. Y lo que gano lo compartiré con mi madre, y no dejaré que meta ni un centavo en la casa. Y ya no habrá motivo para que nadie se atreva a decirme esas cosas en mi cara.

—Pero tú las sabías...

—Vete.

Un rayo estalló sobre la casa y restalló en los vidrios de la ventana. El alumbrado parpadeó violentamente y se apagó la luz al mismo tiempo que el relámpago.

—Me iré; pero contigo. Y tú vendrás conmigo porque no siendo yo, nadie en el mundo te dará su nombre.

Otro relámpago iluminó las manos del hombre desmadejadas y los puños de ella anudados por resuelta determinación.

—¡Vete!

Restaurándose de pronto la luz, corroboró el antagonismo irreversible que entre ellos se había consolidado en la oscuridad.

—No sabes decir otra cosa —gruñó él, retrayéndose—.

—Sí sé. Y es que ese hombre que dices es un hombre honrado, y siempre quiso deveras a mi madre. Pero cuando la conoció ya estaba casado con otra: una moribunda que nunca se moría. Y mi madre también lo quiso, y por eso a veces llegaba aquí a deshoras; porque se entretenía platicando con él. Pero nunca le aceptó que se divorciara de su enferma.

—Y cada vez que se entretenía con él le regalaba un retrato —pronunció él con bronca ironía—.

—Ese retrato que dices es todo lo que ella le dio en la vida; y eso, porque quiso dejarle algo suyo después que resolvió que para no comprometer mi reputación no volvería a verlo nunca más.

—¿Y también dirás que le creíste ese cuento?

—Antes que tú vinieras, no. Pero ahora es lo único en que puedo creer.

Se vieron a los ojos como si no se conocieran. Los de ella eran impenetrables tras una superficie en donde cabrilleaba una mirada fría y muda. Y mientras el llanto no lavara esa superficie, no se vería si más allá el amor se metamorfoseaba en odio o en dolor, o si era que había muerto o que nunca existió; pero ella no lloraría. Y los ojos de él se fatigaron como de mirar a un muro.

—¡Mientes! —gritó al fin él—.

—Vete —jadeó ella—. Vete —crepitó—. ¡Vete!

—Claro que me iré —dijo él—. Pero tan cierto como que me llamo Fermín, que no volverás a verme.

—Y yo para mañana te habré olvidado, tan cierto como que me llamo Dacia.

Cuando el hombre que se llamaba Fermín volvió a la calle, la lluvia redobló sobre su espalda como si alguien lo hubiera estado aguardando para vaciarle encima todas las nubes de la noche.

Corrió, braceando natatorialmente, y al llegar a la esquina se agarró de un automóvil de alquiler que surgió a su alcance entre la turbonada. Se sentó al lado del chofer, y miró hacia afuera por los cristales.

Y a poco, sosteniendo el sombrero en un ángulo conveniente para que escurriera, sin dejar de mirar por los cristales se puso a hablar minuciosamente, como si recitara una lección apenas aprendida.

—Usted dirá que qué le importan mis cosas; y tendrá razón. Pero tal vez llegue a sucederle algún día lo mismo que a mí; que hace un momento quebré con mi novia. ¡Y qué novia, señor!... Como para un galán de la pantalla, no para un capataz greñudo. Y allí tiene: le dije tantas cosas y tan feas; cosas que no podía perdonármelas. Y me corrió como a un perro. Pero yo me fijé en sus ojos, y en ellos vi claro que no había dejado de quererme. Entonces agaché la cabeza y me largué sin más. Y ya nunca la veré de nuevo, para no quitarle la ilusión de que merezco que me quiera; porque yo necesito ese amor para seguir viviendo. Y ella también.

—¿Y qué, si volviera a verla? —preguntó con indiferencia el chofer—.

El automóvil resbalaba cautelosamente por el fondo de un volumen de lluvia que llegaba a las nubes. Más hondo no podía hundirse.

Y mirando por los cristales, el hombre que se llamaba Fermín acabó de expresar su pensamiento.

—No puede ser —articuló minuciosamente—. Porque otra vez que volviera a ponérmele delante, ya ni siquiera me quedaría valor para decir cómo me llamo.

Bajo la tórrida ceremonia sin eclipse

(fragmentos)

V

La fe no puede
 El júbilo es lo que mueve las montañas
 Mira cómo riego por el cielo puños de arena diamantada
 Mírame subir entre los árboles de inmenso gas
 Y desde ahí predecir la variada lumbre de tu arribo
 Mira cómo te da la bienvenida el pino esbelto
 Moviendo apenas el más alto de sus pájaros
 Es hora ya de que me abracés
 Las lilas han cambiado de color
 Y yo te entrego la inhallable especie de granizo
 Que golpea adentro del cristal
 Abrázame te digo
 Pulpo de seda
 Espiga
 Dulce espiga con granos de granada
 Siempre intacta siempre repartiéndose
 Mientras crece el fulgor
 En las pintadas hostias con que vuela esa libélula
 Y te diriges hacia el más acá
 En tu alfombra de hortensias deshojadas
 Al llegar a mi pecho te detienes
 Viras hacia el sur porque el sur te solicita
 Aterrizas
 Humanizas en un espejo lapidado por un lago
 Y saltas de una cordillera a otra
 O creces hasta el punto luminoso
 En que ya no puede el albatros
 Rodearte con sus alas
 Tu traje está vestido de azogue y de verano
 Entre la lluvia tus lágrimas son claras y distintas
 Abrázame te digo
 Que yo duerma en brazos de la contradicción más pura
 En la hoja cuarteada y unida por sus nervaduras
 Y despierte luego como el heraldo redivivo
 Que lucía en la frente la fresca escarapela de una bala
 Y me levante a velar mis dulces armas
 Hasta que un día por culpa tuya
 Aprenda a cantar como hace falta.

VI

A nada a ninguna cosa te pareces
 Brillas como nadie
 En la ciudad sembrada con plantaciones de mujeres
 Por eso bailo y sigo
 El ritmo del mudo pandero de la luna
 Por eso estamos solos en la playa virgen
 Que ni siquiera los cangrejos han pisado
 Amo esa gloria suelta
 Que anda por ti cuando caminas
 Firmemente creo en el cielo en su combativo pecho
 Cruzado por cananas de estrellas
 Creo que debemos lavarnos el rostro
 En la sangre del verano
 Elevar una canción para dos personas
 Tú y yo
 Pronombres por los cuales nacerá el ocaso
 Tú y yo
 Tierra de un cierto macetero
 Donde la centella aprende a tener tallo constante
 Tú
 Puente visible entre barandales fantasmas
 Yo
 Oso embebido en la miel de tus cabellos
 Tú
 Inventora de un imán para todo lo que no es de hierro
 Yo
 Fiera polar
 Siguiéndote entre selvas de ojos azules
 Y la fuente de los primeros trinos
 Tú
 Amante mía irremediable
 Yo
 el oso que ve a los niños
 Empujar su carrito
 Hasta la cima de un día inmortal.

Marco Antonio Montes de Oca

Notas para lamentar la muerte de Remedios Varo

Por Max AUB

Muere a los cincuenta años, evidente injusticia: en posesión —poseosa— de sus mejores medios. Quedar como uno de los pintores más sorprendentes de nuestro tiempo, y de los tiempos, porque su primera virtud fue la intemporalidad. Pintó problemas. Muchos de los protagonistas de sus cuadros son "intelectuales" que se plantean, en primer y último término la ecuación del bien y del mal discutiendo, como en un auto sacramental de Calderón, con santos varones, ángeles o demonios; es decir, en general, consigo mismo; no pocas veces aparecen sus dobles. Estos planteamientos que parecen poco propicios al arte de la pintura vienen a ser ejemplo de la misma por la prodigiosa arte pictórica de Remedios Varo. Sus cuadros, siendo encantadores, están en las antípodas de la pintura considerada como diversión.

Túvosela por adepta al arte fantástico; no había tal; su pintura es misteriosa. No hay sino repasar la genealogía de lo fantástico en la escultura, la arqueología, la etnografía, las miniaturas (las letras miniadas), los emblemas; recordar a los italianos, Bracelli o Bellini; los alemanes: Durero, Grünewald, Cranach, Altordfer, Deutsch; los flamencos; los Bosch y los Breughel; Goya, Blake; los simbolistas franceses: Gustave Moreau, Odilon Redon; el ruso Marc Chagall o los su-

rrrealistas: Max Ernst, Chirico, Dalí; o algunos otros: Callot, Antoine Caron, Piranese, Münch, Füssli, Fuchs, para darse cuenta de que son otra cosa y no sólo, naturalmente, como pintores.

Nada sé de su pintura anterior a la realizada en México. No hay duda de que en el surrealismo estuvo la base de su formación; sin embargo, lo hecho aquí no tiene más que una vaga relación familiar con él. Al contrario, es una reacción profunda en contra del movimiento artístico más importante de la primera mitad del siglo, y no a la manera servil de Chirico.

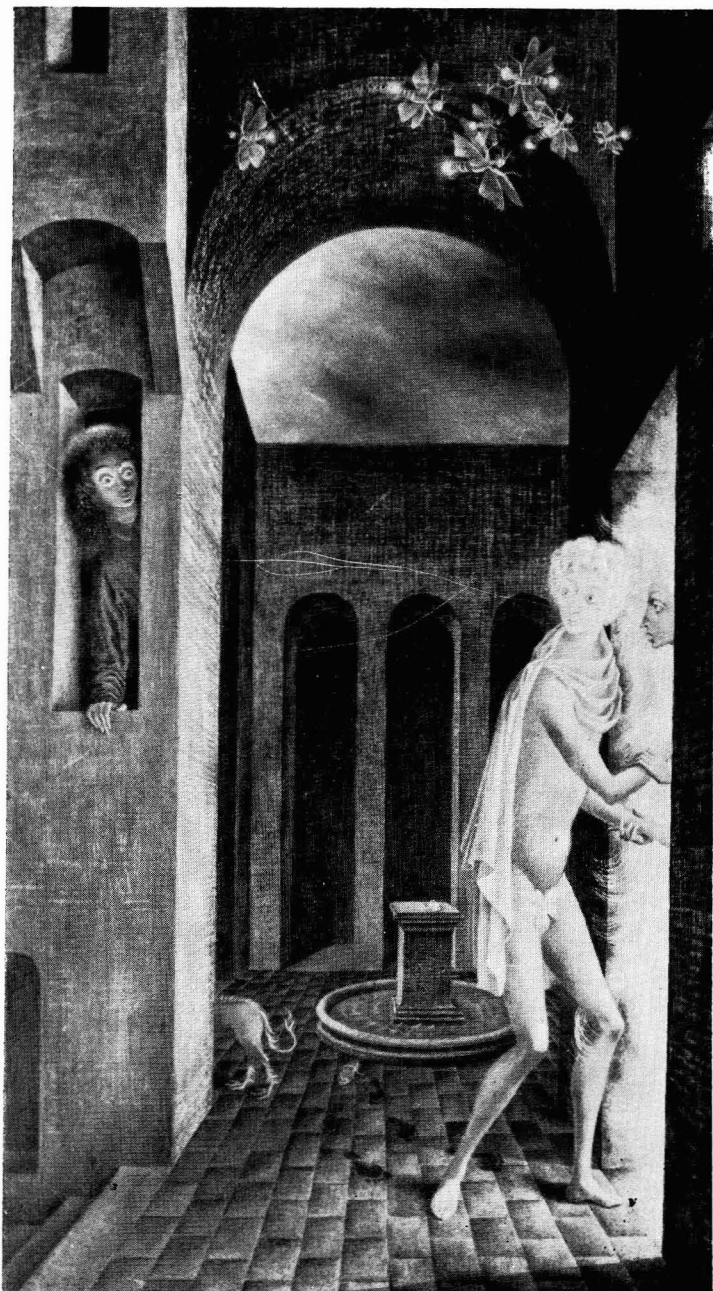
¿Por qué esta pintura ha venido a encarnar en tres mujeres? Leonor Fini, Leonora Carrington, Remedios Varo. Las tres hechas en París, nacidas en Italia, Inglaterra y España. La estancia en México de Leonora y Remedios, su ligazón con la guerra de España, directa en Remedios, indirecta en Leonora son, sin duda, mojonos importantes para la explicación de su obra; pero nada más. Esa feminidad, esa madre, ese poso imaginado de lo que pudo ser...

¿Por qué el arte fantástico está, ante y sobre todo, relacionado con los monstruos? (De ahí la frase famosa: el sueño



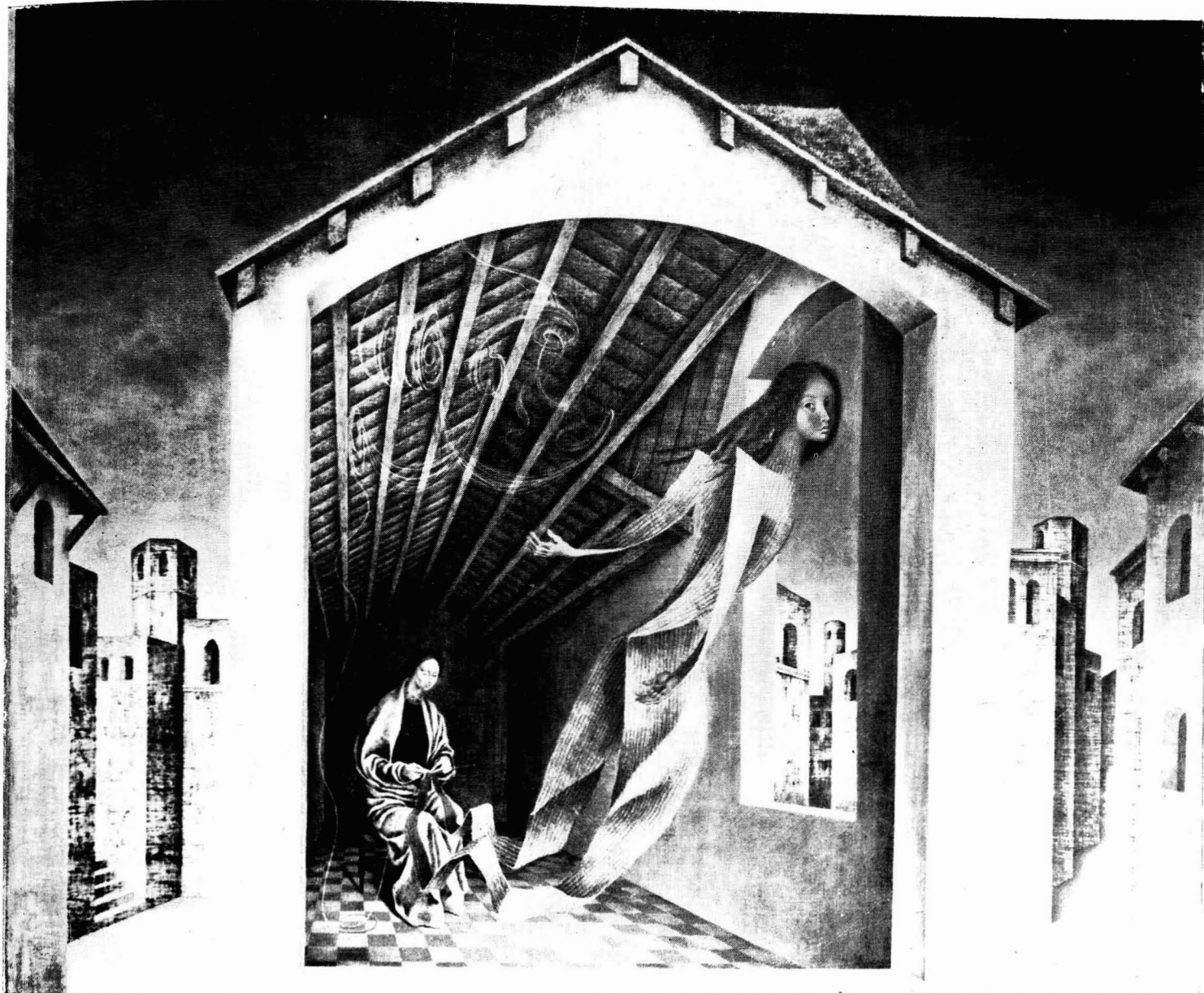
—Remedios Varo

"...esa feminidad, esa madre, ese poso imaginado..."



—Remedios Varo

"...ecuación del bien y del mal..."



—Remedios Varo

"Explica claramente lo inexplicable; lo resuelve; de ahí el misterio"

de la razón produce monstruos.) ¿Por qué el arte fantástico está casi siempre ligado con la interpretación de los sueños y la demonología? ¿Es que la imaginación y la fantasía de Fra Angélico o del Tiziano no es comparable a la de Jerónimo Bosch? ¿Es qué los dioses no son tan fantásticos como los demonios? Por lo visto, no.

El arte no es fantástico cuando representa a una mujer desconocida, así cuando figura la Virgen, la Melancolía o el Drama. Lo fantástico está en la interpretación. Pintura fantástica debiera ser, desde el punto de vista de la razón el "tachismo" u otro tipo de pintura abstracta, y no lo es: al contrario, la pintura fantástica es figurativa en extremo.

Sin embargo, me resisto a denominar "pintura fantástica" a la de Remedios Varo, ya que no interpreta ni se hace interpretar por la sabiduría, el instinto o el subconsciente de los espectadores. Explicándolo todo no engaña a nadie. Su arte es de otro orden: pinta fantásticamente seres fantásticos. Es el misterio.

Aun siendo impecable su ejecución, lo que importa es el tema. Su técnica tiene algo de la miniatura; sus elementos se organizan según la idea a desarrollar. No importa tanto la pincelada como el sentido. El público, el que ve, se sobrecoge con lo sobreentendido. No se trata de saber lo que representa sino lo que dice; estamos en la vertiente opuesta del cubismo. Explica claramente lo inexplicable, lo resuelve; de ahí el misterio.

Los cuadros de Remedios Varo no son nunca arbitrarios; al contrario, construcción acabada que nada deja al azar. Y ahí tocamos un aspecto crucial —y final— del barroco y de su arte: la razón. Por ella resuelve las luchas entre lo bueno y lo malo —la salvación y la condena—. No entran los afectos ni la pasión en el caminar de sus obras. La literatura —lo escrito— es un elemento importante en el planteamiento de los dramas que presenta y representa. Las discusiones que ordena podrían estudiarse conforme a las reglas del silogismo escolástico.

El hecho de simbolizar los sentidos o las potencias del alma es cosa de razón; es posible que cierto sabor de oficio dialéctico, en clase de Artes, de esta pintura que reconstruye un medioevo a nuestra medida, sea una de las raíces del éxito indudable de Remedios Varo.

Sería curioso, por lo dicho, establecer un paralelo entre el teatro religioso de Calderón y la pintura de Remedios Varo. En ambos "la vida es sueño", pero ese sueño o, mejor dicho, los pensamientos y las palabras (las representaciones) de sus personajes que están soñando o creen estarlo, se atienen estrictamente a la razón, como en el auto sacramental *La vida es sueño* en el que, desde el instante mismo de la creación, brilla el saber con todo su arreo dialéctico. "Este hecho —dice Cosío— tiene una profunda significación a lo largo de toda la obra de Calderón. Su conceptismo es singular entre todos sus contemporáneos, precisamente por esta influencia escolástica que ha hecho hablar de amaneramiento en su retórica, cuando se trata de expresión de algo inseparable de la naturaleza de su poesía, enraizado en los más profundos estratos del hombre y del poeta." Igual puede decirse, transfiriéndolo a la pintura, de la obra de Remedios Varo.

Cada uno de sus cuadros es explicación del mundo, de su formación y mecanismo. Difícilmente, entonces, puede llamarse arte fantástico: "Lo fantástico —dice Callois— no es fantástico más que si aparece como un escándalo inadmisibles para la experiencia o la razón. Si alguna decisión caprichosa o —circunstancia agravante— meditada, hace de él el principio de un nuevo orden..."

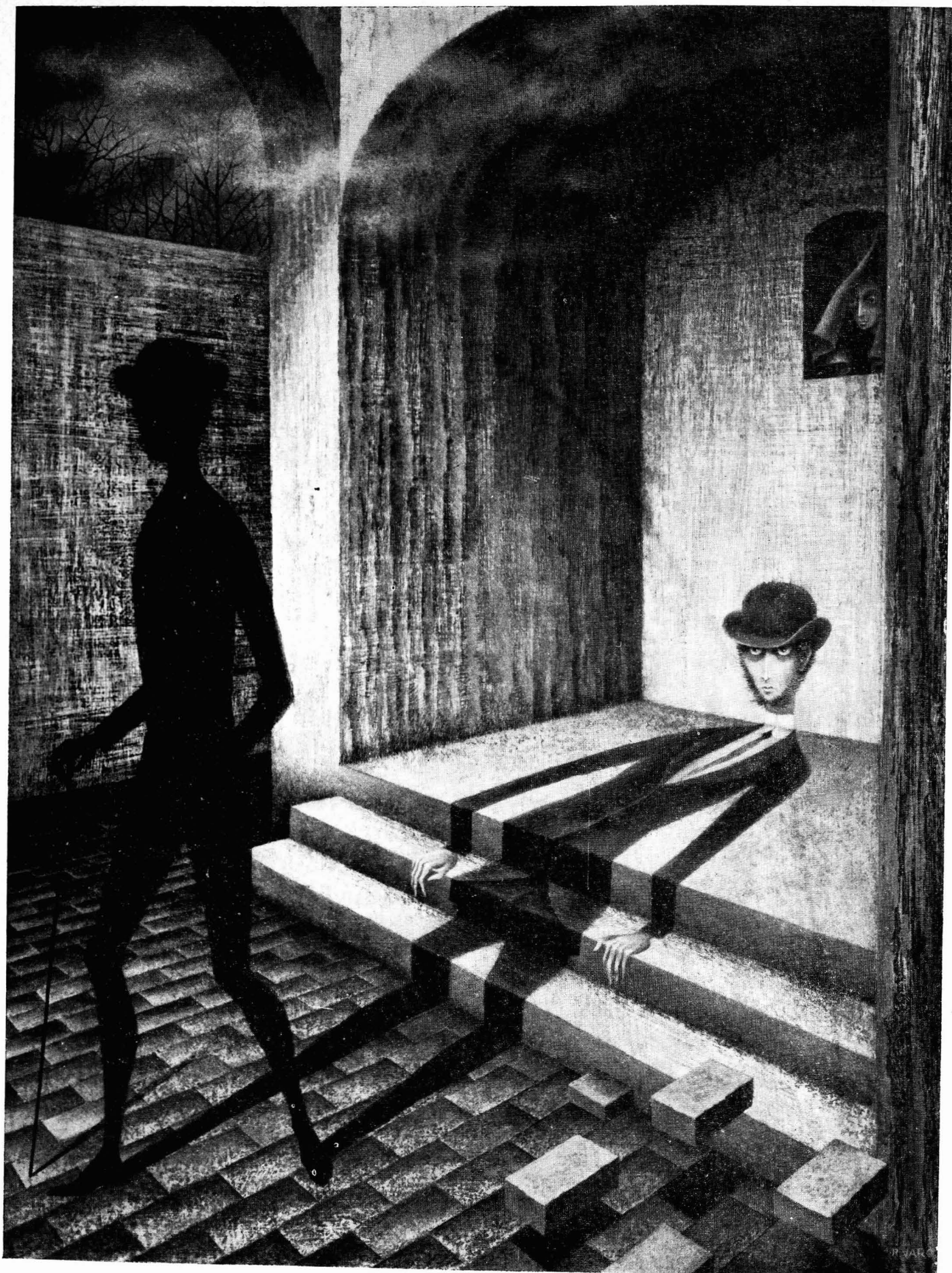
No es el mundo al revés ni el uso de los elementos dispares sino la prolongación de la materia como raíz la que suele ordenar el orbe de Remedios Varo; lejos de la irrealidad o de los dibujos de los dementes, nada es deforme; todos los universos de Remedios Varo están perfectamente contruidos y tienen calidad de imperturbables a pesar del movimiento giratorio o en espiral que caracteriza sus cosmos inventados. El tiempo

pasa y no pasa, aun a través de uno de sus elementos capitales: la rueda (de ahí tantas elegantes bicicletas). Discurrir intangible del tiempo fijado eternamente, corriendo inmóvil. Nuevo orden.

La parte nocturna de su obra —tan importante en el arte fantástico— se convierte en deseo irrefragable de luchar contra la oscuridad. Véase el papel de las sombras en sus cuadros: vivas, adquieren a veces la cara del personaje o se desenvuelven a la medida de sus deseos.

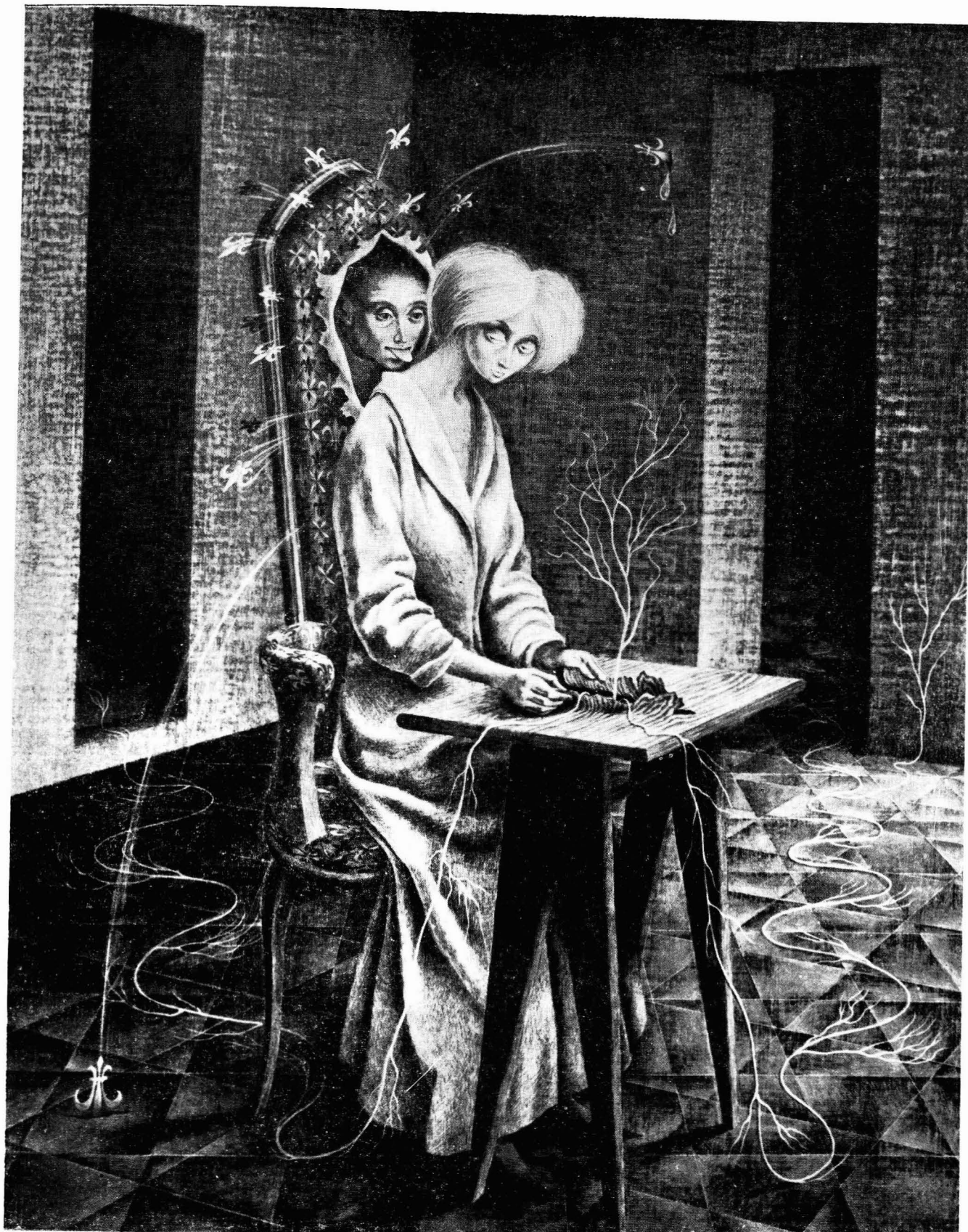
De ahí también la importancia de los gatos. Los búhos —también frecuentes—, además de representar la razón o la sabiduría, como es muy notorio, son de origen español. En

cuanto a los mamíferos, a nadie se le oculta que en Egipto —como lo dice cualquier diccionario— tuvieron singular importancia como símbolo religioso, dedicados a la diosa Bast —mal identificada con Artemisa por los griegos— cuyas imágenes se representaron con sus cabezas. Bast, diosa de la alegría, gustaba de la música y la danza; protegiendo a los hombres contra los espíritus malignos destruía a los enemigos del Sol. Champollion, el joven, en su *Itinerario de Egipto*, dice que el 7 de noviembre de 1828, caminando hacia la parte sur de la Montaña Arábica, hallaron en dos explanadas “una cantidad increíble de momias de gatos, envueltas una a una, o muchas a la vez, en simples esterillas”; añade que más adelante encontraron pozos no llenos de momias humanas, como



“La parte nocturna de su obra se convierte en deseo irrefragable de luchar contra la oscuridad”

—Remedios Varo



—Remedios Varo

"prolongación de la materia como arte"

son allí frecuentes, sino de gatos y otros animales; y que a corta distancia de los hipogeos dieron con un templo dedicado a *Bast*. En muchas funerarias aparece representado el gato cortando la cabeza a la serpiente, que simbolizaba las Tinieblas, lo que confirma su carácter solar. El gato (conste que no era gato sino gata) fue el más sagrado de los animales que en este concepto tenían los egipcios, ya que muchos de ellos se veneraban sólo en ciertas comarcas mientras el gato (la gata) era sagrado para todos los súbditos de los faraones. Erodoto cuenta que cuando se quemaba una casa no pensaban en apagar el fuego hasta que hubiesen salvado los gatos, y que cuando fallecía alguno de muerte natural sus dueños se rapaban las cejas en señal de duelo. Quien de intento o por casualidad matara a uno de ellos tenía pena de la vida. Diódoro de Sicilia da testimonio de haber visto asesinar en Egipto a un romano que había dado muerte a un gato, a pesar del miedo a las autoridades romanas.

La pintura de Remedios Varo dará mucho que hablar, encantando: ella tenía mucho de encantadora (encantar: "enga-

ñar con brujería" o, lo que es lo mismo, engatusar o engatar, "engañar con arrumacos", engañar y embelecar).

Añádase el espejo, desdoblado el personaje, pero nunca enfrentándose con él. Leía el porvenir.

La pintura de Remedios Varo, totalmente honrada, clara y precisa, jamás buscó "dar el pego" siempre supo lo que quiso decir, alejada de toda publicidad, de todo escándalo: otro elemento que la separa de los surrealistas que buscaron, como elemento de imposición, el fracaso ruidoso.

Deja un mensaje dulce, apacible y claro. El arte fantástico se refiere generalmente a los castigos eternos: de ahí la importancia capital del infierno en él. Si hubo infierno para Remedios Varo fue en su tierra; su más allá fue siempre amable. Leía su porvenir.

Pintura misteriosa que puede recordar algunos tapices góticos. El Unicornio —por lo menos el del museo de Cluny— fue un animal inventado por Remedios Varo.

Metamorfosis de la hechicera

A Remedios Varo

Nacer, salir de madre como el río
que se despeña, arrastra materias extrañas, precipita
su caudal hasta el fin, sin ver el cielo
ni el árbol de las márgenes
ni pulir con amor la piedra de su entraña.

Así a nuestro vivir llamamos vértigo,
remolino que a veces devora, alga que enreda
lo que quiere ascender hasta la superficie.
Y no hay, entre el estruendo y su extinción,
más que la turbiedad
del limo, el pez oscuro y el pulso sin descanso.

Así todos los que desembocamos
en el mar antes de haber logrado un nombre.

Así todos. No ella. Hecha también de agua
se detuvo en remansos pensativos.

¡Qué figuras nos deja entrever su transparencia!
Galerías sin fin, palacios desolados,
complejas maquinarias
donde se transformaba el universo
en belleza y en orden y en ley resplandeciente.

Mujer, hilaba copos de luz; tejía redes
para apresar estrellas.

Mujer, tuvo sus máscaras y jugaba a engañarse
y a engañar a los otros
mas cuando contemplaba su rostro verdadero
era una flor de pétalos
pálidos y marchitos: amor, ausencia y muerte.
Y en su corola había
alguna cicatriz casi borrada.

Por todo lo que supo era obediente y triste
y cuando se marchó por esa calle
—que tan bien conocía— de los adioses,
fueron a despedirla criaturas de hermosura.
Esas que rescató del caos, de la sombra,
de la contradicción, y las hizo vivir
en la atmósfera mágica creada por su aliento.

Rosario Castellanos

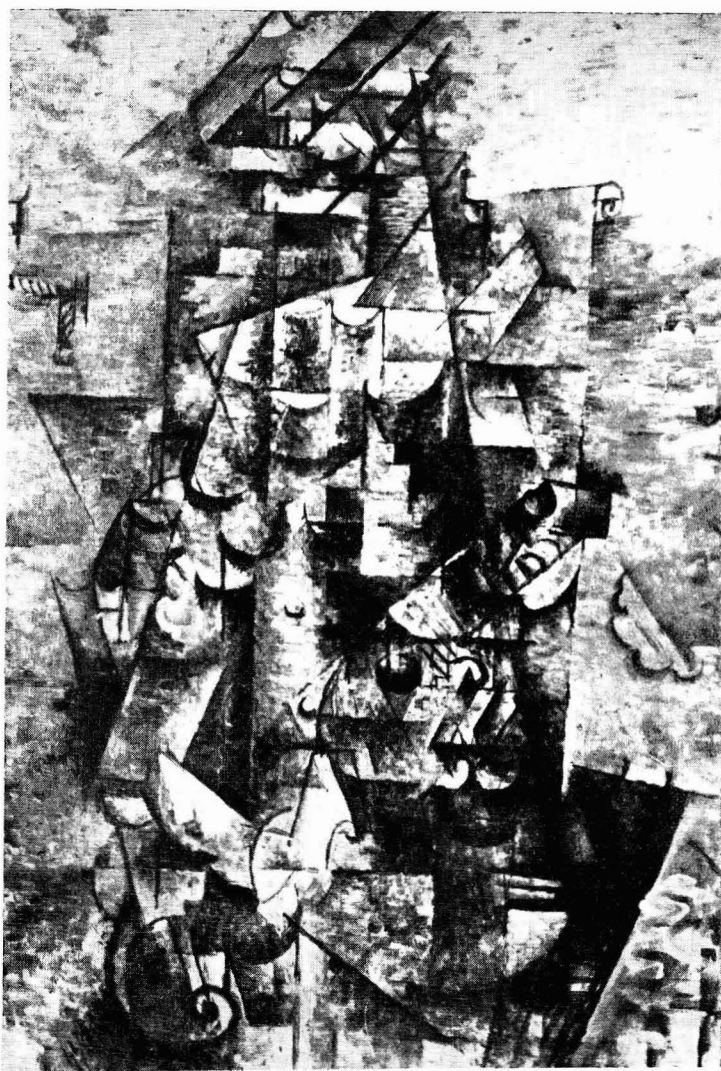
Orígenes de Braque: del Chat Noir a La Coupole

Por Salvador ELIZONDO

La muerte de Georges Braque pone un acento melancólico en esta charla * que pretende ser la evocación de una época festiva en la historia, no sólo de las artes plásticas, sino de la literatura y de la cultura europeas. Al preparar estas notas acudían a mi mente, con una insistencia opresiva e involuntaria, los títulos que hubieran podido epitomarlas. En la contemplación de ese panorama cultural dentro del que surge Braque, mi visión de esa época siempre se veía comprendida dentro de dos términos extremos cuyo solo proferimiento hubiera bastado para describirla. Llegó el momento en que concebí este diálogo como una larga enumeración de estos extremos. Se me ocurrieron así muchos títulos para estas notas. Aunada a la contemplación reciente de algunas de sus obras gráficas, la lectura me dictó muchos de estos títulos. Si las he llamado "Del Chat Noir a La Coupole", lo mismo las podía haber llamado "De los *Banquet Years* al Té Danzante", "Del *Affaire Dreyfus* al Tratado de Versalles", "De Montmartre a Montparnasse", "De Zola a Proust", "Del *French Can-Can* al Jazz", "De Verlaine a Apollinaire", "De Yvette Guilbert a Josephine Baker", "De Melies a Griffith", "De Massenet a Stravinsky", o inclusive "Del Quinquina St. Raphaël al *dry martini*". Existe en todas estas dualidades la presencia poderosa de dos épocas: la *belle époque* y la época nuestra. Entre estos dos extremos media el surgimiento de lo que hoy, en las artes, es verdaderamente "lo nuestro". Si finalmente me he decidido por "Del Chat Noir a La Coupole" es porque, ante todo, deseo atenerme a un ámbito, a una geografía que vio nacer el arte contemporáneo del que Braque es uno de los más grandes exponentes. Otros conferenciantes que hablarán durante este ciclo se detendrán, sin duda, a analizar la obra de Braque pormenorizadamente y trazarán una descripción exhaustiva de la evolución de su personalidad artística. Ambas son tareas a las que yo no aspiraría sin falta de modestia. Quiero más bien pasear por París como el *flâneur* de Apollinaire y descubrir poco a poco esos términos extremos que he mencionado antes y quiero transmitir algo del significado que para mí tienen esos nombres. Yo creo que en ese paseo que en el tiempo va desde un cabaret de Montmartre en el que Yvette Guilbert —la mujer de los guantes negros de Toulouse-Lautrec— cantaba para los impresionistas las canciones obscenas de Paul de Kock, hasta un café de Montparnasse donde "La belle Kiki" iluminaba con su sonrisa —entre Betty Boop y Pola Negri— el nacimiento de la *Avant Garde*, la eclosión de los *Roarin' Twennies*, descubriremos de dónde y por qué surge Braque.

Nuestro paseo imaginario por París se inicia en el Barrio Latino donde visitaremos momentáneamente el Colegio de Francia, situado en la Plaza Marcelin-Berthelot, a unos pasos de la Sorbona; es allí donde Bergson dicta sus cursos desde 1900. ¿Cuál es la situación del espíritu momentos antes de que cobre vida la "nueva pintura"? Existe una interdependencia tácita entre todas las manifestaciones de la cultura. Ninguna de ellas es absolutamente independiente y en todas encontramos el reflejo de las demás, que se concreta en una idea que es como la síntesis de todos sus proferimientos. Para la época que nos ocupa, la filosofía francesa se encontraba en el momento de producir sorprendentes revelaciones. El pensamiento de Bergson en el que muchos han querido descubrir la negación de la filosofía y la afirmación del filosofar irrumpiría con el paso de los años en la historia de la literatura europea con la obra de Marcel Proust. Bergson define el universo como cambio y la conciencia como conciencia de cambio y nada más. ¿De qué modo influye esta noción en el desarrollo de las artes plásticas? Bergson propone que la conciencia sólo puede ser concebida como evolución o cambio, a la vez que propone que la realidad también es evolución o cambio. De este modo la conciencia es lo mismo que la realidad y toda la realidad es igual que la conciencia. En medio de este proceso proteico en que se confunde la realidad y su conciencia Bergson propone también una noción inusitada de Intuición, mediante la cual es posible fijar, de una manera trascendente, la realidad de un momento, de un instante significativo. ¿Cómo se manifiesta, en la vida diaria, esa intuición capaz de detener el curso ineluctable de la conciencia, del universo? Mediante el arte, mediante la Poesía. La filosofía europea recobra, con Bergson, la senda que conduce al absoluto y que había sido abandonada, sobre todo en Francia, desde

la época de Descartes. En las artes plásticas, las manifestaciones inmediatamente anteriores a la realización definitiva del cubismo, el impresionismo especialmente, habían sido siempre manifestaciones de representaciones "Temporales" de la realidad. Lo que el impresionismo representaba en las pinturas eran hechos u objetos que estaban *sucediendo*, que tenían una duración específica en el tiempo, eran siempre la concreción de un acontecimiento en la que la forma no tenía sino la función convencional de representar esa duración. Con Bergson el arte se plantea, de manera consciente, el problema de representar la realidad no como un acontecimiento sino como una forma absoluta. Esta idea había sido uno de los ejes en torno al que giraban algunas expresiones aisladas del arte europeo de los últimos años del siglo pasado y de los tiempos de este siglo. De una manera inconsciente la noción del curso del tiempo había penetrado las artes y la literatura y, como siempre ha sucedido, la "vanguardia" —los futuristas italianos, algunos pintores rusos— se inquietaba,



Braque: el camino de la libertad por medio del rigor

sin comprenderlo cabalmente, con este problema. Se pretende que mediante la captación del movimiento se podrá obtener una imagen del tiempo en acción. Proust, ajeno a las disparatadas manifestaciones de la vanguardia, labora en silencio para resolver el problema y descubre un método que le permitirá llegar a una solución sorprendente: la del encuentro con el tiempo ido. Para ello no tiene sino que proyectar el acontecer de la vida en la memoria y hacer luego el recuerdo de los hechos fuera del tiempo que les era propio. Pero en las artes plásticas la memoria no existe. Una pintura, una estatua, no acontece, es. No tiene ni principio ni fin, no puede evolucionar en el recuerdo. La forma no tiene duración. Es preciso entonces concretarla como tal. He ahí el problema como se planteaba en el momento en que un poeta lo toma entre sus manos.

Nuestra caminata por París nos lleva ahora a la Place Marcelin-Berthelot donde hemos tenido un breve encuentro con Bergson, siguiendo la Rue Saint Jacques, hasta el Boulevard

* Homenaje a Braque organizado por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.

Saint-Germain. Damos vuelta a la izquierda y después de pasar el Carrefour de l'Odeon y la torre cuadrada de la iglesia de Saint-Germain des Pres llegamos al número 202. A través de una ventana vemos a un hombre que está escribiendo. Su cráneo está ceñido con una banda de acero. Este hombre que tiene la apariencia de un comerciante italiano se llama Guillermo Alberto Vladimiro Alejandro Apollinaire de Kostrowitzky, mejor conocido como Guillaume Apollinaire. Poeta, novelista, artillero, ladrón de cuadros famosos, ensayista, inventor del arte moderno, Apollinaire era el hombre que había hecho suyo el problema de la temporalidad cuando había escrito

*Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure...*

La permanencia del poeta que expresan estas líneas era la que Apollinaire pedía para la forma. No en vano dice: "Todos los cuerpos son iguales ante la luz y sus modificaciones resultan de ese poder luminoso que construye su voluntad. No conocemos los colores; cada hombre inventa nuevos. No obstante, el pintor debe darse ante todo el espectáculo de su propia divinidad y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres le conferirán la gloria de ejercer también y momentáneamente su propia divinidad. Para ello es necesario abarcar de un golpe de vista el pasado, el presente y el porvenir. El cuadro debe presentar esa unidad esencial que por sí sola provoca el éxtasis. Entonces nada fugitivo nos arrastrará al azar. No volveremos bruscamente sobre nuestros pasos. Espectadores libres, no abandonaremos nuestra vida a causa de nuestra curiosidad. Los falsos salineros de las apariencias no pasarán fraudulentamente nuestras estatuas de sal por la aduana de la razón. No erraremos de modo alguno en el porvenir desconocido que, separado de la eternidad, no es sino una palabra destinada a tentar al hombre. No nos consumiremos para asir el presente demasiado fugaz y que no puede ser, para el artista, más que la máscara de la muerte.

Apollinaire clama por un arte sin tiempo. Es ésta su primera pretensión de absoluto. La forma debe ser intemporal de acuerdo con su verdadera naturaleza. Es así como ha de cristalizar en la pintura. El primer paso a dar entonces es la destrucción de esa inevitable referencia de temporalidad que es el asunto. "El asunto ya no cuenta", dice. Lo que cuenta es la verdad, pero cuando Apollinaire dice verdad, esto hay que tenerlo muy en cuenta, no quiere decir con ello "realidad". El "asunto" es una referencia en menor o mayor grado a la realidad que enturbia la forma absoluta que es la manifestación de la verdad. Realidad es tiempo, verdad es forma. Desprovista de aquellas características que la sitúan en el cauce del acontecer, la forma se purifica, se unifica para entregarnos en última instancia, en la obra de arte, la visión extrema no del mundo sino del significado del mundo. ¿Implicaba esta idea una asociación con alguna forma de simbolismo? No; porque el simbolismo —en su acepción inmediata— proponía a los sentidos una realidad que se expresaba en una mentira, el símbolo, mientras que Apollinaire propone una visión de la verdad mediante la forma. ¿No era esto acaso el resultado extremo y elaborado de la maravillosa intuición de Cézanne, para quien una naturaleza muerta no era una "aglomeración armónica" de frutas y cafeteras sino de cubos, de esferas y de cilindros? La marcada predilección de Cézanne por la naturaleza muerta apuntaba ya, y no de una manera totalmente accidental, hacia la realización final que soñaba Apollinaire. Sólo que Cézanne no había podido plantearse el problema con la misma claridad con que había podido plantearse Apollinaire, porque este último se había apropiado, con sentido poético, las ideas formuladas por Bergson. La obra de Cézanne da origen a una meditación estética pero no es la meditación en sí.

La naturaleza que, en cualquiera de sus manifestaciones, había regido, en forma subrepticia a veces, la evolución de la pintura occidental, se topa de pronto con este rechazo que no es sino el resultado del descubrimiento de la identidad de ésta con la realidad. El artista aspira a la inhumanidad, dice Apollinaire, porque con ello se desnaturaliza, se convierte en una abstracción que será su imagen y semejanza una vez traspuesta a la tela. Cada divinidad crea su imagen y semejanza; así los pintores. Y sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza. La justeza de esta idea no será sino más evidente cuando, una vez que ha nacido el cubismo, es posible confrontar personalidades tan disímiles como lo son las de Braque y Picasso, que no obstante esa diferencia, son igualmente pintores de la verdad.

Antes de seguir adelante en este paseo por París tenemos que pasar un momento al número 2 de la Rue Perrel. Es una vieja

casa destaralada en uno de cuyos pisos tiene su sede la academia de pintura y violín del señor Henri Rousseau, mejor conocido como el Aduanero. Esta visita es importante aunque breve, pues el trabar conocimiento con este personaje legendario nos puede permitir descubrir otra de las direcciones que ya se apuntaban en la historia de la pintura contemporánea y que paralelamente a las primeras experiencias del cubismo desembocarían en toda una serie de formas de arte totalmente insospechadas que constituirían conjuntamente la Avant Garde de los años veinte, pero que ya en los primeros años de este siglo estaban perfectamente definidas, sobre todo en la obra del propio Aduanero Rousseau por lo que a la pintura y a las artes plásticas respecta, y en la de Alfred Jarry por lo que respecta a la literatura y al teatro. En nuestro trayecto desde la casa de Apollinaire hasta la academia del Aduanero habremos pasado seguramente frente a una que otra de esas construcciones inquietantes, atormentadas, grotescamente sublimes que se encuentran diseminadas por todo el centro de París y que representan un momento fugaz pero importantísimo en la historia del arte de nuestro tiempo: el *modern style* o *art nouveau*. Esta modalidad artística que se había originado en Inglaterra a partir de William Morris habrá sin duda de influir de alguna manera en nuestro juicio acerca de la obra del Aduanero y de lo que ésta representa.

El *modern style* así como la obra de Rousseau representan la continuidad de la naturaleza más allá del momento en que habría de producirse ese rompimiento entre ésta y el arte que preconizaba Apollinaire. La naturaleza habrá de subsistir dentro del arte gracias a la imaginación y, paradójicamente, gracias también a Apollinaire. Es curioso constatar que este poeta es a la vez el padre de ese realismo pictórico extremo que es el cubismo, así como de todo el arte que negaba o que intentaba franquear los límites de la realidad. Mientras el cubismo se inscribe dentro de los límites de la razón, el surrealismo que florecería pictóricamente con la Vanguardia y que en la prosa y en la poesía del propio Apollinaire existía ya desde los primeros años del siglo, proponía al arte contemporáneo la riqueza de la imaginación y mantenía ininterrumpida esa tradición poética francesa que se había iniciado a mediados del siglo pasado, curiosamente, en los Estados Unidos con la obra de Edgar Allan Poe y que a través de Baudelaire, de Rimbaud, de Mallarmé, de Apollinaire y de Breton llega hasta nuestros días. Ahora bien, ¿cuál es exactamente la índole de esta interrelación entre la naturaleza y la imaginación?

De hecho el *modern style* empezó siendo una pretendida "vuelta a la naturaleza". "Inspirémonos en las formas naturales" habían dicho William Morris y John Ruskin. "Es preciso crear un arte de líneas curvas porque la naturaleza es esencialmente circular, curva, esférica, tortuosa cuando menos..." En esta pretensión de realismo, de "naturalismo", estaba encubierta su propia antítesis: la de la fantasía y la de la imaginación, pues las formas del sueño y de lo imaginario son por excelencia formas circulares, curvas, esféricas, tortuosas cuando menos. El *modern style* cobra impulso y termina en los primeros años de nuestro siglo con la obra de dos genios: uno de la pintura, otro de la arquitectura, uno francés y otro catalán: Gustave Moreau y Gaudí. Es así como lo que había empezado siendo un realismo termina siendo la primera manifestación de un arte conscientemente fantástico, plenamente incorporado a partir de entonces a la tradición plástica europea. El impulso pictórico que había animado, por una parte a Cézanne y por la otra a Moreau, se sintetiza momentáneamente en las meditaciones estéticas de Apollinaire. Esta conjunción poética de dos modos diferentes de concebir el arte o de concebir la conciencia del artista ante el mundo no se sintetizará, sin embargo, más que en las especulaciones estéticas de Apollinaire; en las artes habrá de seguir siempre caminos diferentes que hasta ahora nunca se han encontrado, pues el arte de la razón no se ha fundido jamás con el arte de la imaginación. Era ésta la fusión con la que, en el fondo, soñaba Apollinaire. Una prueba de que ella nunca se realizó ni se ha realizado jamás antes o después de Apollinaire es que así como antes de él coexistían Brahms y Wagner, Cézanne y Moreau, en su propio tiempo coexistían Debussy y Eric Satie, Valéry y Jarry; en la propia persona de Apollinaire coexistían el autor de la *Chanson du Mal-Aimé*, de *Zone*, de *Le Pont Mirabeau* y el autor de las *Méditations Esthétiques*; y después de él qué dualidad más significativa y más disímil que la de Pablo Picasso y Georges Braque o en nuestros propios días que la que existe entre pintores como Pollock, Klein, Tápies, Burri, y pintores como Balthus, Labisse, Clovis Trouille, Leonor Fini, Gironella, Francis Bacon; entre poetas como Ezra Pound, St. John-Perse, Valéry y Juan Ramón, y poetas como César Vallejo, como Dylan Thomas, como Octavio Paz; escritores "lúcidos" como Aldous Huxley, co-

mo Lukács, como Alfonso Reyes o como Evtuchenko, y escritores "fascinados" como Bataille, como Cioran, como Camus, como Artaud.

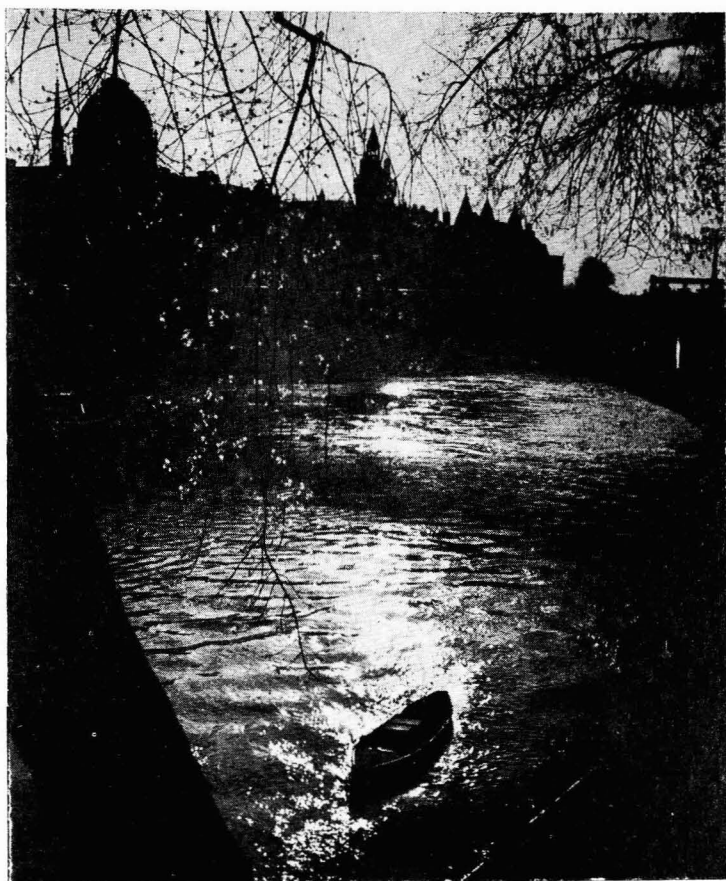
Las exhaustivas enumeraciones que acabo de hacer no son gratuitas. Sirven para plantear, de una manera indirecta, un viejo problema de la historia del arte: el problema del clasicismo y del romanticismo; en pintura: el problema del clasicismo y del barroco a partir de Caravaggio; problema que, en última instancia no es otro, a pesar de lo que ha dicho Apollinaire, que el problema del realismo en el arte. Pero en el momento del nacimiento del cubismo este problema, que hasta entonces siempre se había planteado como el de la confrontación del artista con la "realidad", se plantea ahora como el de la confrontación del artista con la "verdad" y este problema de seguro que no se hubiera vuelto absolutamente insoluble si no hubiera sido por la aparición, unos años antes, del arte conscientemente fantástico. La imaginación se convertía en una nueva dimensión de la pintura, una dimensión incontrolable para los efectos de la especulación estética ya que en sí misma iba involucrando el concepto tradicional de "realidad" —realidad *figurativa* para llamarla de alguna manera— pero que en el contexto del arte fantástico comportaría un significado totalmente diferente. El arte del Aduanero Rousseau, que había sido prohiado por Apollinaire en 1907, viene a poner una nota de turbación en la obra del poeta, que hasta entonces había preconizado esa síntesis ideal de razón e imaginación, síntesis en la que acabaría imperando siempre la razón. En *Alcools*, publicado en 1913, un solo poema, *Le Voyageur*, resume todo el impacto que en la sensibilidad de Apollinaire había producido Rousseau y quedan allí planteadas todas las formas de la posterior estética del surrealismo.

El arte de Rousseau, con lo que tiene de concienzuda voluntad de primitivismo, tiene una gran importancia no sólo por los valores propiamente pictóricos que realiza, sino también porque es fantástico de una manera muy especial. Rousseau inventa una naturaleza de la misma manera que Cézanne la "construía" o la geometriza, y es en esa invención súbita e inesperada del mundo en que mejor se pueden apreciar los principios de acuerdo con los cuales se crea el arte fantástico. Lo que era propiamente el primitivismo pictórico —consciente o inconsciente— de Rousseau será más tarde la "subjetividad" de los surrealistas.

Antes de Rousseau, el *modern style* había abierto la primera brecha. Sin quererlo el *modern style* se había convertido en una interpretación de la naturaleza, en la que la subjetividad jugaba ya un papel importantísimo. Los pintores que se habían acogido a sus postulados —principalmente los prerrafaelistas ingleses— se consideraban a sí mismos como pintores realistas y objetivos, pero ahora, en la perspectiva de los años y de la crítica se les considera como pintores fantásticos. Los rostros apasionantes pintados por Dante Gabriel Rossetti han dejado de ser "retratos" para convertirse en *visiones*. Aubrey Beardsley ya no es un ilustrador de libros sino un recopilador de sueños. Un objeto que cumplía una función arquitectónica —las entradas al "metro" de París diseñadas por Guimard— están ahora expuestas, como esculturas fantásticas, en los jardines del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Invención de la naturaleza en el caso del Aduanero Rousseau, interpretación de la naturaleza en el caso de los prerrafaelistas y del *modern style*; premoniciones ambas del ulterior dominio de la subjetividad, en el arte.

¿Aparte de estas modalidades qué otras existen en el panorama de la pintura anterior al cubismo?

Un agrupamiento de pintores que tiene particular importancia es el de los *fauves* o bestias feroces. Prolongación del grupo "Nabis", el fauvismo penetra en el siglo veinte con bastante consistencia para diluirse en 1907 ante el embate del cubismo. Su importancia no se pierde del todo sin embargo. Huellas de lo que el fauvismo había encontrado o buscado reaparecen después en el orfismo de Delaunay, pero sobre todo en las creaciones del expresionismo alemán de la postguerra. Así como Apollinaire había entronizado los conceptos de verdad primero y de imaginación después, los *fauves* entronizan el concepto de instinto. Para entender esto es preciso que volvamos nuevamente a la Place Marcelin-Berthelot, al Colegio de Francia con Bergson. Según Bergson, debido a su naturaleza eternamente cambiante, el mundo es incognoscible. Sólo puede ser adivinado mediante la intuición a la que hemos aludido anteriormente. Para los *fauves* la intuición que en Proust cristalizaba en la memoria, es sustituida por la noción de *instinto*, de ahí el nombre que adoptan. Al mismo tiempo pretendían depurar la pintura de todos los resabios sentimentalistas heredados del romanticismo. Se trataba, para ellos, de representar al mundo con su naturaleza cambiante, inmediata. Este empeño resultó vano



París: entre el Chat Noir y La Coupole

desde un punto de vista estrictamente filosófico pues ya en la definición de los principios se encontraba implícita la contradicción. ¿Cómo hubiera sido posible *representar* el devenir cuya esencia es justamente su inconcreción y su fugacidad? Por otra parte, al tratar de racionalizar el proceso de la creación artística contra la experiencia del romanticismo, los *fauves* se tienen que valer de medios que las más de las veces actuarán en contra de los mismos pintores que los emplean. Ciertos resultados de este afán habrán de perdurar, sin embargo. Apollinaire había dicho que para el surgimiento de la nueva pintura era necesario ante todo destruir el concepto de "asunto" o tema y son los *fauves* los que dan el primer paso en esta dirección. Conciben que el "asunto" es la irrupción del sentimentalismo romántico, de lo no-pictórico dentro de un ámbito que debe ser puramente plástico. El estado de ánimo debe desaparecer del cuadro y es sustituido por el color. El cuadro ha de entregarse al espectador sólo por lo que realmente está en él y no por lo que está en el que lo contempla. "Una obra de arte —dice Matisse— debe llevar en sí misma una entera significación y debe imponerse al espectador antes de que éste conozca el tema." En términos generales puede decirse que el fauvismo era un intento de destruir justamente aquella fuerza que de una manera consciente y voluntaria se estaba incorporando al arte: la subjetividad. El fin propuesto no será conseguido jamás, pues al sustituir la subjetividad por el color, los *fauves* no hacían sino sustituir una subjetividad por otra y en este sentido seguían siendo románticos. La intuición *fauve* es más bien ingenua que feroz, pero de este racionalismo intuitivo —para llamarlo de algún modo— habría de salir, pasados algunos años, una enseñanza valiosa, una certidumbre que apenas en nuestros días comienza a imponerse con el peso de su verdad: la de que era posible crear una pintura "pura".

Estamos ya frizando el cubismo y una de las no pocas controversias que se han producido acerca de sus orígenes es la de quién fue primero: ¿Picasso o Braque? Esta disputa es un poco como la del huevo y la gallina. Según Romero Brest, Picasso pinta en el verano de 1909: "... las casas de la minúscula aldea catalana de Horta de San Juan como si fuesen bloques de planos angulosos amontonados según las leyes de la cristalografía." Luego dice: "Pero... también Braque y con anterioridad en sus paisajes de *L'Estaque* (1908) y de *Carrière Saint Denis* (principios de 1909)". Por otra parte Maurice Raynal habla de los primeros intentos cubistas de Picasso en 1907. Se refiere sin duda a los cuadros surgidos del descubrimiento del arte negro y que pertenecen a la serie de *Les Femmes d'Alger*. Otro cuadro de Picasso, el *Arlequín y su familia* de 1908 representa una intención cubista ya perfectamente lograda. Pero si no podemos saber quién llega primero al cubismo

si sabemos que ambos pintores llegan a él por la misma razón aunque por caminos diferentes, caminos que pasados algunos años volverán a bifurcarse.

Antes de embarcarse en el cubismo, Braque milita en las filas del fauvismo. Si bien siente el entusiasmo de los colores que animaba a este grupo, su personalidad metódica se revela en sus cuadros del periodo *fauve* dando la impresión de que ellos son más bien el producto de una estructura racional que de una intuición feroz. Él mismo lo ha dicho: "Amo la regla que corrige la emoción" y es posiblemente en este proferimiento en el que podemos encontrar la clave de la personalidad de este pintor. Y hay que hacer énfasis en el hecho de que Braque habla de *corregir* la emoción y no de *suprimirla*. El cubismo ofrecía por principio de cuentas dos aspectos de suma importancia en el desarrollo de las artes: libertad y rigor. De buenas a primeras estos términos parecen antitéticos y sin embargo no lo son, sobre todo si se tiene en cuenta que ellos representan las razones que tanto Picasso, en el caso de la libertad, como Braque, en el caso del rigor, han invocado para dar cuenta de su afiliación a esta modalidad pictórica. Hace algunos momentos cuando citábamos confrontándolos los nombres de algunos artistas representativos de las dos grandes modalidades del arte occidental, dijimos Picasso y Braque como si ellos representaran, en la esfera de la pintura, una antítesis; la antítesis que se expresa en la oposición entre el clasicismo y el romanticismo, entre la razón y la imaginación entre el rigor metódico y la intuición genial. Al confrontar esos nombres primero como representativos de esta dicotomía fundamental y al aunarlos luego dentro de la idea que representa un mismo movimiento pictórico no hemos desbarrado porque, bien visto, el cubismo es la única doctrina pictórica en la historia del arte occidental que ha permitido esta síntesis de actitudes tradicionalmente irreconciliables. Walter Pater, un crítico que había tenido veleidades prerrafaelistas, ha dicho que todo arte aspira a la condición de la música. Y esta frase revela la verdad de la libertad a la que habría de aspirar la nueva pintura. El músico es el dueño absoluto de su "materia": los sonidos, no así el pintor que hasta el momento del cubismo era el esclavo de una realidad que sólo le era conocida por el conducto defectuoso de los sentidos. Cuando Apollinaire amplifica esta idea de Pater define la "nueva pintura" en los siguientes términos: "Así —dice— uno se encamina hacia un arte completamente nuevo, que será a la pintura, tal como se la había concebido hasta ahora, lo que la música es a la literatura. De este modo será la pintura pura, igual que la música es literatura pura. El aficionado a la música experimenta, al escuchar un concierto, una alegría de orden diferente a la que siente al oír los ruidos naturales como el murmullo de un arroyo, el estrépito de un torrente, el silbido del viento en la selva, o las armonías del lenguaje humano fundadas en la razón y no en la estética. Del mismo modo, los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas únicamente a la armonía de las luces impares."

Pero el cubismo era también el rigor porque, en cierto modo, era un método científico. El cubismo, como todas las manifestaciones del espíritu, está impregnado de esa ansia pecaminosa de conocimiento que los teólogos consideran un pecado gravísimo contra el Espíritu Santo. Esta urgencia de conocimiento es la que rige la evolución del mundo y la historia de la cultura. El artista descubre de pronto la verdad, pero intuye al mismo tiempo la existencia de una verdad más verdadera que la que acaba de descubrir. Hay pintores como Ucello que se dedican a descubrir, y hay pintores como Mantegna que se dedican a verificar esos descubrimientos. La búsqueda se realiza en el ámbito de la libertad y yo, por mi parte, creo que ése es el caso de Picasso. La verificación se realiza en el ámbito del rigor. Ambas funciones sin embargo son interdependientes. Braque es un verificador pero en su verificación descubre también nuevas verdades. ¿Acaso no es el cubismo la verificación exhaustiva de una verdad que Cézanne sólo había intuido? Cézanne plantea una interrogación inquietante: ¿es válido el testimonio de los sentidos?, ¿no existe acaso una realidad visual que está fuera del alcance de los ojos?, ¿la importancia suprema de las sensaciones que había preconizado Baudelaire no estaba siendo ya subvertida por las geometrificaciones de Cézanne? Era preciso entonces volver al idealismo filosófico. Había que platonizar la estética y sustituir la manzana por el concepto de la manzana. Había que investigar la apariencia no sensible sino fenomenal del mundo. El primer paso consiste en depurar esa materia experimental. Se abandona la figura humana en la medida en que la apariencia del hombre puede ser un receptáculo de emotividad. La emoción perturba la investigación. Cuando el hombre aparece en la pintura cubista, aparece con el mismo sentido que una cafetera o que una pipa de yeso. El cadáver tendido en la plancha de disección puede ser el de

Napoleón, o el de Lady Macbeth, pero ahí no es más que un conjunto de órganos que no revelarán sino mediante una generalización la esencia profunda del poder o de la ambición. Tal y como Apollinaire lo había planteado, los nuevos pintores se debían a la verdad y no a la realidad. La verdad sólo raras veces se encuentra por azar y casi siempre requiere la aplicación de un método. La fascinación que esta posibilidad produce en Braque nunca se verá desdicha, ya que él es uno de los pocos pintores que se mantiene fiel al cubismo hasta el último momento de su vida, pues si su obra se transforma y evoluciona a través de los años nunca sale del cauce en el que había entrado con el nacimiento del cubismo.

Si Picasso ha dicho "Yo no busco, encuentro", con cuánta mayor razón Braque hubiera podido decir "Yo busco... y encuentro". Se concretan en estas fórmulas los dos aspectos tradicionales del arte europeo que habíamos mencionado anteriormente. Picasso representa la vena romántica dentro del cubismo, es por ello que al cabo lo abandona para ir al encuentro, no a la búsqueda, de nuevos modos de expresión. Braque, animado de aspiraciones tal vez menos geniales pero sí muchas veces más profundas, consigue construir pacientemente la permanencia, la serenidad y la consistencia de un nuevo clasicismo.

Durante los pocos años que median entre su nacimiento y el principio de la Gran Guerra el cubismo evoluciona vertiginosamente. Los experimentos son cada vez más atrevidos. Bastan tres o cuatro años para invertir radicalmente algunos de sus postulados plásticos fundamentales. Del análisis minucioso de la obra durante el primer periodo se pasa a su reorganización sintética. De la preeminencia del dibujo durante la época acromática del cubismo analítico se pasa a la preeminencia de la composición, con una incipiente valoración del colorido durante el periodo del cubismo sintético. Más tarde el cubismo órfico de Delaunay propugna la hegemonía del color sobre el dibujo y la composición y este periodo culmina con uno de los más bellos cuadros que jamás se han pintado: *Las Ventanas* del propio Delaunay, en 1911. En ninguno de estos momentos se abandona la preocupación y el rigor científico: el cuadro de Delaunay era una aplicación al proceso de creación artística de los descubrimientos científicos del psicólogo y físico Chevreul sobre las leyes de los contrastes simultáneos de los colores.

Para 1912 Picasso, especialmente, empieza a emplear materiales ajenos a la pintura en sus composiciones. El *papier collé* se pone a la orden del día y se abren todavía más perspectivas para el futuro de la pintura. Han pasado apenas cuatro años desde la primera exposición de los pintores cubistas. La euforia artística de París se acerca cada vez más a un paroxismo. Fuera de Francia se gestan también grandes cosas que se realizarán durante el año de 1913. En ese año Apollinaire publica *Los Pintores Cubistas*. Ese libro es ya como la crónica de una gran conquista. Se clasifican los estilos y las modalidades de la nueva pintura. Hay un "cubismo científico", un "cubismo físico", un "cubismo intuitivo" un "cubismo órfico". La nueva pintura trasciende las fronteras de Francia y abre sucursales en las grandes capitales de Europa. En Londres surge el "vorticismo", versión británica del cubismo creada por Wyndham; en Rusia Larionov y Mme. Gontcharova crean el "rayonismo"; el 29 de junio de 1913 se efectúa la fusión simbólica de los nuevos pintores franceses con los futuristas italianos. Apollinaire la proclama mediante un manifiesto en el que ofrece la substancia nombrada por el general Cambonne a entre otros: D'Annunzio, Rostand, Dante, Shakespeare, Tolstoi, Goethe, Montaigne, Wagner, Beethoven, Poe, Whitman y Baudelaire, y rosas a Marinetti, Picasso, Boccioni, a sí mismo, a Paul Fort, Max Jacob, Carco, Braque, a su novia Marie Laurencin, a Papini, a Stravinski, a Kandinski, etcétera. El triunfo del cubismo en 1913 va acompañado de grandes acontecimientos literarios y artísticos: durante este año prodigioso Joyce logra al fin publicar *Dublinenses*, Lawrence publica *Hijos y Amantes*, Diaghilev estrena en París *La Consagración de la Primavera*, aparecen, entre otros, *Du Côté de Chez Swann* de Proust, *Le Grand Meaulnes* de Alain-Fournier, *Alcools* de Apollinaire, *L'Argent* de Peguy, Valery vuelve a escribir poesía; después de dieciséis años reinicia su trayectoria con *La Jeune Parque* dedicado a Gide y éste termina de escribir *Las Cuevas del Vaticano*. Tal parece, como dice Roger Shattuck, que la guerra tenía que venir para poner un fin a esta extravagancia artística y literaria que no hubiera podido sostenerse en este nivel por mucho tiempo. Cuando ésta llega las grandes voces se acallan. Algunos se marchan a pelear, Braque es herido y tiene que dejar de pintar durante dos años, Apollinaire recibe un balazo en la cabeza. A partir de entonces sólo podrá mantener los huesos de su calavera unidos con un alambre. A Peguy lo hacen saltar las bombas alemanas mientras reza el rosario; la "tradicional galantería francesa" introduce medio kilo de plomo en el maravilloso

cuerpo de Mata-Hari. Al abrigo de la inquebrantable neutralidad suiza, en la misma ciudad y en el mismo momento un ruso de apellido Ulianov y un balcánico de apellido Tzara se frotan las manos sonrientes en espera de espetarle al mundo, a la primera oportunidad, la sorpresa que cada uno le tiene preparada. En París como en todas partes por donde ya han pasado los enemigos la consigna es "No pasarán". El avance alemán efectivamente es frenado a pocos kilómetros de la ciudad por los soldados que acuden al frente en taxi. Mientras tanto París comienza a ser invadido por la retaguardia. Unos seres extraños, casi legendarios, van ocupando poco a poco posiciones en el barrio de Montparnasse. El mismo día que los alemanes se rinden muere Apollinaire. Una ironía macabra del destino confunde el nacimiento de una nueva era con el fin del hombre que la ha creado. El señor Ulianov hace ya tiempo que se ha despachado a sí mismo en un vagón sellado hacia la Estación de Finlandia en San Petersburgo. Tristan Tzara regresa a París cargado de manifiestos inquietantes que inmediatamente empiezan a circular llevando consigo la premonición de nuevas actitudes respecto al arte. Los invasores que han llegado por la retaguardia serán a los pocos años los creadores de la literatura más significativa de nuestro tiempo pues se llaman Hemingway, Lewis, Scott-Fitzgerald y habrán puesto de moda en París el charleston, el jazz y el *dry martini* y desde las mesitas del café *La Coupole*, o del *Dôme* que está justo enfrente, serán los amos de Montparnasse durante muchos años.

El fin de la guerra y el fin de Apollinaire, ponen un término a la breve victoria del cubismo. Ese fugaz retorno al clasicismo de la búsqueda de la verdad, de la serenidad, del rigor no tiene ya sentido en un mundo en que el dilema del arte no se plantea entre la libertad creadora y el rigor igualmente creador, sino entre el individualismo extremo y la colectivización masiva. Para cuando termina la Gran Guerra las escuelas pictóricas

—con lo que esta expresión implica de humildad y de aprendizaje colectivo— han desaparecido. Ha desaparecido el cubismo y sólo quedan pintores cubistas que trabajan aisladamente, para sí. El triunfo de la *Entente Cordiale* trae aparejado también el triunfo del viejo Aduanero Rousseau sobre el que preside el fantasma de su divinidad tutelar: Apollinaire. El dadaísmo primero, el surrealismo después le pertenecen a Apollinaire tanto como el cubismo, aunque son el testimonio de su equivocación porque demuestran que la síntesis de razón y de imaginación con la que soñaba es imposible. Había llegado ahora el turno de la subjetividad y del sueño.

Es por ello que Braque —igual que todos sus colegas— se convierte a partir de 1920 en un pintor solitario que por el ejercicio del rigor llega a poseer, como es inevitable, la libertad. A más de cincuenta años de sus orígenes y a menos de dos meses de su muerte no resulta ya de ninguna manera equívoco el testimonio que de él daba —escrito en el tiempo de verbo de los epitafios— Guillaume Apollinaire en 1912:

"Tal fue Georges Braque —dice—. Su papel fue heroico. Su arte apacible es admirable. Se esfuerza gravemente. Expresa una belleza cargada de ternura y el nácar de sus cuadros irisa nuestro entendimiento. Es un pintor angélico.

"Ha enseñado a los hombres y a los demás pintores el uso estético de formas tan desconocidas que solamente algunos poetas las habían sospechado. Esos signos luminosos resplandecen en torno nuestro, pero sólo algunos pintores han extraído de ellos la significación plástica. En Braque, el trabajo, particularmente en sus realizaciones más rústicas, contiene una multitud de elementos estéticos cuya novedad está siempre de acuerdo con el sentimiento de lo sublime."

Y luego agrega:

"Se dirá: Georges Braque, el comprobador. Ha comprobado todas las novedades del arte moderno y comprobará más aún."

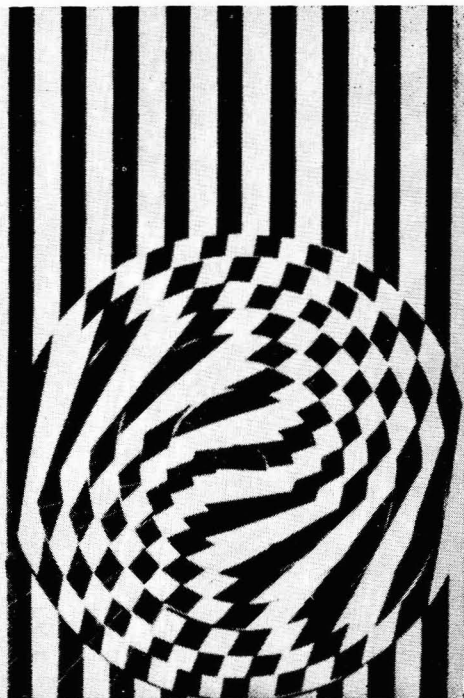
LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Gastón García Cantú, *Utopías mexicanas*. Ediciones ERA, México, 1963. 170 pp.

NOTICIA: Ensayista, activo en el periodismo, Gastón García Cantú escribió, hace algunos años, *Los falsos rumores*, libro de cuentos que fue publicado por el Fondo de Cultura Económica.

EXAMEN: El mayor mérito de *Utopías mexicanas* es la identificación que logra el autor entre el presente y la trayectoria histórica, en nuestro país, de algunas ideas fundamentales y universales. Explica, además, a qué personajes y grupos les correspondió descubrir, concretizar y defender tales ideas. Dentro del libro los documentos, las palabras, los acontecimientos que han dado lugar a nuestra fisonomía actual se encuentran enmarcados, en bien de sus propios contextos, en la descripción de situaciones particulares, precisadas por medio de un fogoso estilo literario que jamás se aparta de las normas esenciales del ensayo; es decir, no cae en la sintaxis característica de la pura ficción. Interpretativos en forma y en fondo, los ensayos contenidos en *Utopías mexicanas* constituyen una seria introducción al mundo de la idea política por medio de la narración de los hechos, misma que en algunas ocasiones llega a ser dramática, nunca circunstancial. Notablemente, los escritos de García Cantú hacen obvia una verdad que para el México de hoy adquiere las proporciones de la angustia: la ausencia, salvo rarísimas excepciones,

de escritores especializados no ya en la ciencia política (cuyas labores deslindarían conceptos, abrirían brechas, evitarían sacrificios), sino en los asuntos públicos que actualmente requieren de



la seriedad y la penetración de los conocedores y los interesados; la carencia de disertación definida, de polémica crítica (tesis abstractoides van y vienen sin cauces hacia la realidad).

A distancia de siglos, los acontecimientos han perdido su valor exclusivamente

externo y objetivo y han adquirido, a través del pensamiento de hombres determinados (historiadores, científicos, teóricos), una naturaleza susceptible a la prueba rigurosa de los analizadores. Para García Cantú los hechos son importantes según intervenga en su realización un cierto grado del sufrimiento de las masas; la revolución insurgente de 1810, las expansiones anticlericales y liberales del siglo XIX, el quietismo del gobierno de Díaz y la rebelión popular en su contra son consecuencias de una reacción que tiene su origen en el que se sintetizan la emoción colectiva y la inoperante realidad.

También por el limitado número de obras de este tipo, sorprende que, aun habiendo escogido el autor un género en el que caben las divagaciones, materiales disímiles se integren plenamente: el científico, el históricamente comprobable, y aquel supuesto ficticio que no obtiene su carta de naturalización temática hasta que queda unido al primero. Al final de cada uno de los ensayos, García Cantú señala cuáles han sido las fuentes de sus deducciones, no en búsqueda de una forzada autenticidad, sino como culminación de un estilo propio que se desenvuelve dentro de los límites de un género cabalmente escogido como medio de expresión. No sólo por el deleite que nos entrega su lectura, *Utopías mexicanas* nos hace pensar profundamente en la génesis, por lo demás difícil de explicar, de esa clase de escritos que, al interpretar una realidad particular, hacen surgir, en la transmisión de la idea, el movimiento social.

CALIFICACIÓN: Importante.

—A.D.

KAFKA, PROUST Y JOYCE EN MOSCÚ

En *France-Observateur* Jacques Michel nos informa acerca del congreso de la Comunidad Europea de Escritores que tuvo lugar en Leningrado. Ehrenburg reapareció tras los sucesos de marzo y subrayó su admiración por Joyce y Kafka. Anisimov, en cambio, los censuró violentamente aunque les concedía "cierto valor histórico". Lo importante es que hasta entonces los nombres de Kafka y Joyce aparecían obligatoriamente, en las publicaciones soviéticas, con calificativos de este género: "productos de la corrupción burguesa", "inhumanos", etcétera. Pero las intervenciones de Ehrenburg y Anisimov repercutieron en la URSS: la *Literaturnaya Gazeta* publicó el más largo artículo que se ha dedicado a Joyce, Kafka y Proust en un periódico soviético. Los juicios, sin embargo, están lejos de representar un modelo de crítica: *Ulises*, "pintura de costumbres repugnantes", es una confrontación entre "el poeta intelectual burgués Stephen Dedalus y el vulgar pequeño burgués Bloom" —objeto del odio de Joyce. En el combate, "pese a los esfuerzos del autor, el que importa es Bloom". Aquí está, según la *Literaturnaya Gazeta* la causa del "fracaso" de *Ulises*. No menos simplificada resulta la obra de Kafka: expresa sólo "el miedo a la vida" de un hombre que "pidió a fuerzas misteriosas el perdón de culpas igualmente misteriosas". En el mismo artículo hay referencias al "arte afeminado" de Proust. Pero lo sobresaliente del artículo es que se hable también de la "sinceridad" de Kafka, la "originalidad y la grandeza del talento de Joyce" y se reconozca el sitio de ambos y de Proust en la historia de la literatura. A pesar de ello, se agrega: "El realismo socialista únicamente debe criticarlos." Una coexistencia pacífica "crítica" es concebible entre Kafka, Proust, Joyce y los realistas socialistas. Con todas sus reservas, la *Literaturnaya Gazeta* inicia una actitud conciliadora. Termina Michel: "De este modo, abstracción hecha de la lógica interna de la desestalinización, las necesidades de la política exterior de la URSS la conducen poco a poco hacia el reconocimiento de una cultura occidental que sus dirigentes habían preferido ignorar. Para todos los que no creen en la utilidad de los encuentros y de los diálogos, he aquí un tema de reflexión."

—R.L.C.

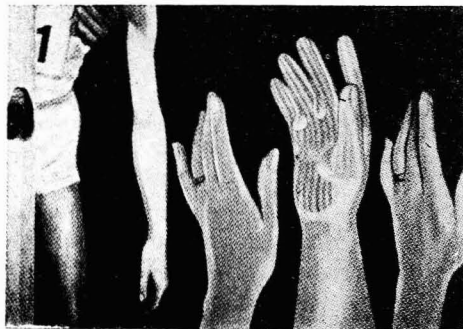
LA COSTOSA VANIDAD LITERARIA

The Reporter (24 de octubre de 1963) publica un artículo de Allan Levy, en el que se expone al desnudo el negocio de los que trafican con las esperanzas de los escritores en ciernes. En Norteamérica, las escuelas para escritores son populares instituciones que se anuncian en este tono: "Viva una existencia más rica y plena... Gocé de las recompensas y el prestigio del escritor." Sin embargo, el articulista comenta: "En el camino de la fama y de la fortuna literaria, aunque abierto a todo mundo, existe demasiada

competencia." Un editor de autores que pagan por ser publicados, estima que por lo menos un millón de norteamericanos han intentado escribir un libro. El mismo editor en una ocasión tuvo en sus manos una lista de 135 mil personas que escribían versos.

Sin embargo, hay revistas, como el *Writer's Digest*, que hacen negocio fomentando la creencia de que cualquiera puede escribir y ganar dinero con sus obras. Uno de sus más recientes números contiene anuncios de cinco agentes literarios que ofrecen leer (por una cuota) cualquier texto legible, de doce editores que pueden arreglar para su publicación (por una cuota) casi cualquier manuscrito, de cinco diferentes cursos por correspondencia, de nueve casas editoriales que publican a quien esté dispuesto a costear sus propias obras, de tres "negros" literarios que escriben a sueldo de cualquier persona, de una agencia literaria de información, y de nueve editores que *desesperadamente* solicitan letras para canciones.

Hace treinta años se inició el primer curso de conferencias para aspirantes a escritores, y hoy día ascienden a más de 60. Estas conferencias cumplen varios propósitos; entre otros, las señoras en-



cuentran comprensión para sus corazones solitarios; además, reciben lecciones sobre "la estructura matemática de la trama, la etimología de las palabras, los temas dinámicos", pero también obtienen consejos tan sabios como los siguientes: "Nunca coma en un restaurante que se llame *Mom's*; jamás juegue a la baraja con un hombre que se llame Doc; y nunca duerma con nadie cuyos problemas sean mayores que los suyos."

Sin duda, la vanidad literaria y la ilusión de llegar a tener fama y dinero, aunque se ignoren las más elementales reglas de la gramática y se carezca de las facultades necesarias, ha puesto a muchos ingenuos a las puertas de la desesperación, y por otra parte, ha enriquecido a los comerciantes que explotan las esperanzas de los norteamericanos.

—C. V.

UN NEGOCIO FÚNEBRE

Parece que en Estados Unidos es donde existen los negocios más turbios y gigantescos, y a la vez donde se producen las denuncias más espectaculares. *The American way of death* es un volumen en el que Jessica Mitford desenmascara a la gran industria de las pompas fúnebres en Norteamérica. A semejanza de Huxley en su novela *Viejo muere el*

cisne, Jessica Mitford denuncia cómo las funerarias aplican a los cadáveres cosméticos, los someten a embalsamamientos y los conducen en féretros lujosos, desplegando una ridícula pompa de mal gusto. La autora con gran ironía describe el insaciable apetito de ganancias de los empresarios, y los medios de que se valen para aumentar la cuenta que pagan los parientes de los difuntos. La imaginación de los dueños de las funerarias es prodigiosa; por ejemplo, en un cementerio de Los Ángeles acompañan al cortejo jóvenes hermosas, elegantemente vestidas, y no falta música junto a las tumbas. Los empresarios explotan el sentimiento de culpabilidad de los parientes, y los incitan a realizar grandes gastos; por medio de estos funerales costosos, tranquilizan sus conciencias.

Este libro ya ha desencadenado las protestas de los empresarios de pompas fúnebres; han acusado a la autora de exagerada, mentirosa, y de tratar de imponer en Estados Unidos funerales parecidos a los que se practican en los países socialistas. Sin embargo, Jessica Mitford no estaba sola: sacerdotes de varios credos religiosos hablaron a favor de la autora, opinando que se debe conservar la igualdad y la dignidad humana ante la muerte, y suprimir el tono pagano y carnavalesco de los funerales.

—C. V.

ESPIRITISMO Y ARISTOCRACIA

En las páginas interiores de un periódico inglés, apareció una curiosa noticia sobre Daniel Dunglas Home, notable médium espiritista de la época victoriana, quien tenía pelo rojo, fríos ojos azules, apariencia aristocrática; los espíritus lo acompañaron constantemente durante su vida. Cuando caía en trance, los espíritus golpeaban las mesas, aparecían brazos y piernas flotando en el aire, los acordeones tocaban solos y los muebles brincaban. Daniel Home podía elevarse en el aire, y también crecer de estatura mientras alguien lo sujetaba por los pies. Su hazaña más famosa fue salir a través de una ventana, elevarse por el aire, y luego entrar por otra ventana, tres pisos más arriba. Esto sucedió en Londres en 1868, y fue testigo del suceso el conde de Dunraven.

El aristocrático médium causó sensación en las cortes de Europa. La emperatriz Eugenia estaba fascinada con él, y fue amigo del zar de Rusia.

En una ocasión, cuando los espíritus lo abandonaron temporalmente, se convirtió al catolicismo y tuvo una audiencia especial con el papa; pero más tarde, durante una purga de magos, fue desterrado de Roma, contando con un plazo de tres días para abandonar la ciudad.

En Inglaterra siempre causó furor. Dickens pensaba que era un fraude; sin embargo nunca le pudieron demostrar a Home que empleara trucos. Thackeray creía en él, y también Elizabeth Barrett Browning; en cambio, Robert Browning le dedicó uno de sus más hirientes poemas.

Lo más notable del caso es que Daniel Dunglas Home fue un antepasado de Lord Home, actual primer ministro de Gran Bretaña.

—C. V.