



Revista de la UNIVERSIDAD de México

Volumen XVI. Número 6

México, febrero de 1960

Ejemplar: \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Secretarios de Redacción:

Juan García Ponce y Carlos Valdés.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

ENSAYOS

García Lorca y el teatro clásico

Francisco Olmos García

Dialéctica especulativa y dialéctica científica

Victor Flores Olea

La búsqueda de vida inteligente en otros planetas

John Lear

POESÍA

Quetzalcóatl

Agusti Bartra

FICCIÓN

Cariátides

Juan García Ponce

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Juan García Ponce

LIBROS

Jorge Olmo, Carlos Valdés y Enrique de Rivas

DIBUJOS

Alberto Gironella

Federico García Lorca

*Ojo y pájaro.*

GARCÍA LORCA

Y EL TEATRO CLÁSICO

EN LOS ENSAYOS consagrados hasta la fecha al teatro de García Lorca se sigue invariablemente, aunque con mayor o menor originalidad en la presentación, el método que consiste fundamentalmente en explicar una obra determinada por las lecturas reales e incluso, con frecuencia, supuestas de su creador, lo que permite establecer relaciones de causa a efecto entre sus lecturas y su propia creación, y explicar finalmente a Lorca a través de otros autores.

De seguir a los críticos de García Lorca en sus incursiones en la literatura española o extranjera de todos los tiempos a la búsqueda de lecturas —“fuentes”— y de dar por válidas sus conclusiones —no por más prudentes menos categóricas— cabría preguntarse hasta qué punto son compatibles la impresión de gran lector que involuntariamente suele darse de él —si nos atenemos a la diversidad de lecturas— “influencias” —que se le atribuyen— y la opinión comúnmente sustentada de que fue un hombre de “escasa disciplina literaria”,¹ “un perezoso” que “quería comprender y acercarse a todo con el menor esfuerzo”.² Se argüirá en favor de esa tesis que Lorca penetraba en el secreto de un autor, sin conocerlo, “oyendo hablar a sus amigos, viendo rápidamente un libro”.³ Y acaso haya contribuido él mismo a fomentar, si no a suscitar ese criterio con respuestas del tenor de la que sigue a preguntas como ésta:

—¿Lee usted mucho? —le preguntaba un periodista.

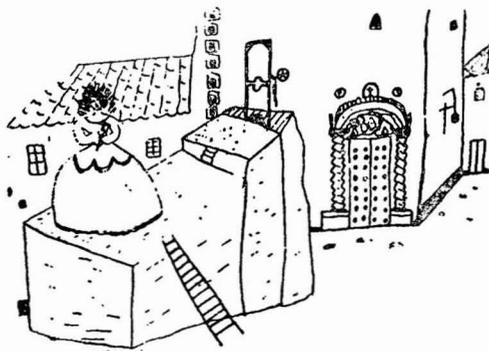
—Por temporadas. Tuve épocas de leerme dos libros diarios.⁴

Ahora bien, de ser así, como lo creemos, la respuesta de García Lorca no puede ser considerada como un dato de valor decisivo, puesto que no especifica la duración de las “temporadas”, ni sitúa el período de su vida en que transcurrieron esas “épocas” de lectura intensa ni el género de esas lecturas, lo que impide formarse una idea cabal de la calidad y naturaleza de las mismas, aunque haya aludido más de una vez a sus preferencias en numerosos escritos y declaraciones verbales.⁵

Sus múltiples y absorbentes ocupaciones,⁶ por otro lado, nos inducen a pensar que esas “temporadas” han debido ser más bien cortas. En última instancia, García Lorca nos sugiere en cierto modo el alcance que debe darse a esta respuesta suya al precisar que el leer “dos libros diarios”, “lo hacía ya como una gimnasia intelectual”.⁷ No obstante nos parece que leyó más y con mayor detenimiento de lo que se piensa, a juzgar por su propia obra y sus trabajos críticos.⁸

Pero todo esto —para nuestro objeto— tiene poco interés. Lo importante es que si bien existe notoria disparidad de criterios en lo tocante al volumen, la variedad y la calidad de sus lecturas, y, por consiguiente en lo que atañe a la atribución de “fuentes” o “influencias” modernas, nacionales o extranjeras, los críticos de García Lorca son unánimes en afirmar con mayor o menor rotundidad, que se inspiró principalmente en el teatro del siglo XVII, en general y en el

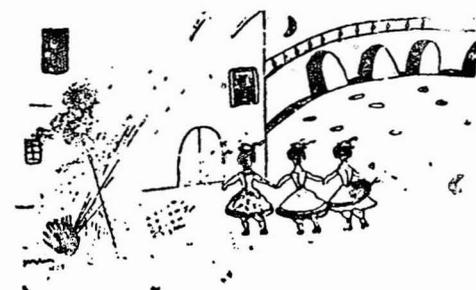
de Lope de Vega, de quien fue el continuador, en particular, lo que vamos a examinar a grandes rasgos a través de algunos de los ejemplos más característicos. De *Bodas de sangre*, Ángel del Río dirá que “un soplo de concepción clásica, de tragedia mediterránea y hasta un cierto aliento shakespeariano nos revelan la alta jerarquía de la obra. En su realización artística reconocemos además huellas procedentes de muy varias fuentes. De la comedia española tiene



Mariana Pineda. Última escena

el aire campesino y la técnica que funde lo musical con la acción. *Toda la atmósfera de la boda es característicamente lopesca*. De lo moderno toma el simbolismo sugerido de la muerte, a lo Maeterlinck, el fondo andaluz popular con algún rasgo realista que recuerda a los Machado y la fuerza primaria de la tragedia bárbara a lo D'Annunzio o a lo Valle Inclán, sin el preciosismo literario del italiano ni el encanto puramente verbal o el sabor arcaico del gallego”. Y como impulsado por una necesidad de precisión, añade: “Se trata no de influencias directas, sino de recuerdos subconscientes y remotos, *salvo en el caso de Lope*”.⁹

Alfredo de la Guardia es mucho más categórico, más tajante que Ángel del Río. Para él, García Lorca, “en *Bodas de sangre*, en *Yerma* y en *La casa de Bernarda Alba*... fue ansiosamente llevado por la inteligencia y por su sangre¹⁰ a los puros orígenes de la dramática de Castilla”. La “influencia” de Lope sobre García Lorca se concretiza en una relación de dependencia real y consciente. “Esta influencia de Lope de



Dibujo para Mariana Pineda

Vega sobre García Lorca es tan firme y decisiva que tiene numerosas demostraciones, aun en aquella parte de la obra del segundo más alejada, en espíritu y forma, de la del primero”, “... el teatro del uno y del otro se enlazan continua y legítimamente”.¹¹

1 Ángel del Río. *Vida y obras de Federico García Lorca*. (Zaragoza, 1952. Estudios Literarios), p. 18.

2 Roberto G. Sánchez. *García Lorca, estudio sobre su teatro*. (Madrid, 1950), p. 137.

3 Ángel del Río. *Op. cit.*, *Ibidem*.

4 *La Voz* (Madrid, 18 de febrero, 1935), p. 3. in: *Bulletin Hispanique*, t. LIX, N° 1, Janvier-Mars, 1957, p. 71. En las sucesivas referencias al *Bulletin Hispanique*, emplearemos la abreviatura B. H.

5 Cabe notar que entre los nombres de autores extranjeros citados por García Lorca constan muy pocos de los que se insiste en afirmar que “influyeron” en él. En cambio suelen pasarse por alto, entre los españoles, los de Encina, Gil Vicente, Lope de Rueda y otros que el mismo Lorca menciona varias veces.

6 Sabido es que García Lorca se licenció en Derecho y cursó Filosofía y Letras; estudió piano, armonizó canciones populares; hizo numerosos dibujos que expuso en Barcelona; fundó la revista *Gallo* y colaboró en varias publicaciones periódicas y diarias; mantuvo nutrida correspondencia con críticos, poetas, pintores y amigos; dio múltiples conferencias; organizó con Falla y otros amigos granadinos algunas fiestas cuya organización absorbía cierto tiempo; viajó mucho por España, pasó más de un año en los Estados Unidos y Cuba y estuvo en Argentina; dirigió la Barraca y montó numerosas creaciones para la misma; escribió un libro de viaje, varios libros de poemas, diversas farsas, una comedia, distintas tragedias... Todo esto nos hace suponer que las “temporadas” de lectura a un tal ritmo no debieron ser largas ni las “épocas” frecuentes.

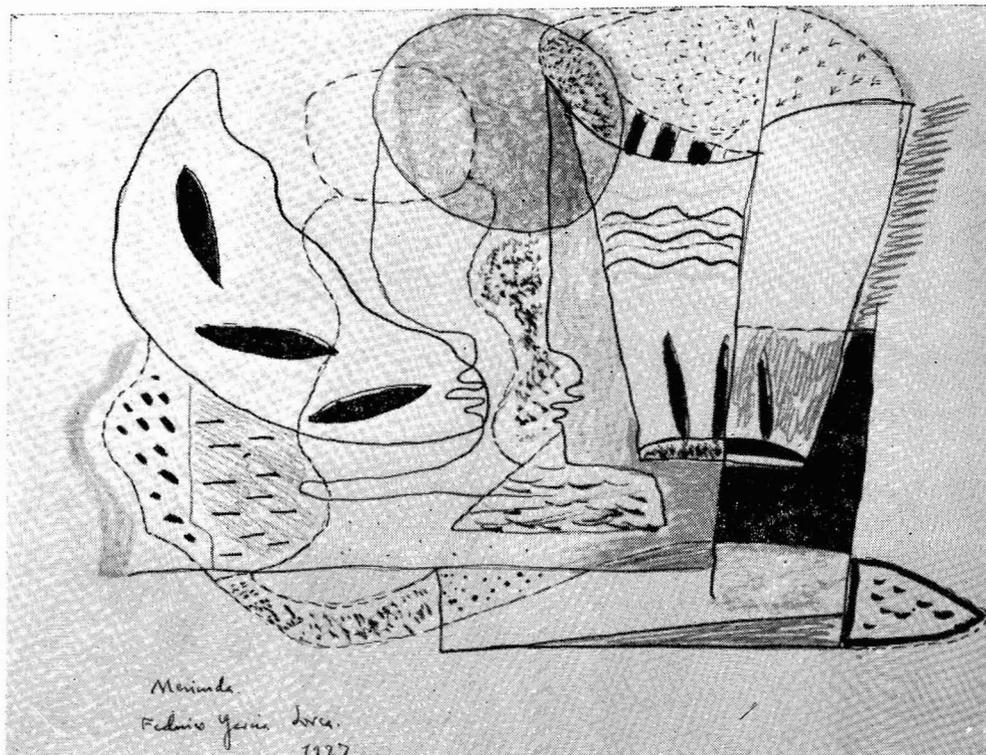
7 B. H. citado. *Ibid*.

8 A este respecto, nos parece revelador el trabajo del señor Marcilly, titulado *Enfin la vérité su Lorca?* (in *Langues Néo-Latines*, N° 140, Janvier, 1957). Nuestra opinión se funda por otra parte en los propios comentarios o alusiones de García Lorca a autores de épocas y países diversos, en los estudios de crítica literaria que se le conocen y en el empleo que hace de ciertas experiencias formales de los clásicos españoles, si bien consideramos que carecía de la formación universitaria de un Dámaso Alonso, de un Jorge Guillén y de otros escritores de su generación que se consagraron a la función docente. Lorca citaba a poetas árabes y persas. Comentaba con profunda admiración y conocimiento de causa las diversas canciones y el Romancero. Montó para la Barraca creaciones de Encina, Lope de Rueda, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca... y conocía a fondo la producción de Gil Vicente y Juan de la Cueva. Consagró sendos ensayos a Góngora y Soto de Rojas. Leyó a Jovellanos y a Moratín. Fustigó a los románticos excepto a Bécquer. Comentaba a Ganivet. Admiraba “el saber de Unamuno”. Mencionaba a Eugenio d'Ors. Leyó a Manuel Machado y a Ortega y Gasset. En sus primeros libros transparecen las lecturas de Azorín en *Impresiones y Paisajes*, así como la de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez: los “dos maestros de la poesía contemporánea”. Encomiaba a A. Machado, criticaba más bien a Juan Ramón “gran poeta turbado por un terrible exaltación de su yo, lacerado por la realidad que lo circunda, increíblemente mordido por cosas insignificantes” (*El Sol*, Madrid 10-6-36. F. García Lorca, *Obras completas* Aguilar, 1955, p. 164). Estudió el teatro griego y en particular a los trágicos. Leyó todo Shakespeare. Aludió a Molière. Comentaba con nostálgica admiración a Frank Wedekind. “maravilloso errante que quería saber ¡Cómo está hecho el globo! y escandalizaba a los buques de Alemania con sus canzonetas atrevidas pero admirables” (*Gaceta del Sur*. Granada, 27 de mayo, 1920. *Obras completas*, p. 1557. Mencionaba a Pirandello. Sin novedad en frente de H. María Remarque le sugirió poema *Iglesia abandonada* (in *Poeta en Nueva York*). Leyó a Baudelaire, Verlaine, Víctor Hugo, Walt Whitman, Rubén Darío, Anatole France, etc.

9 Ángel del Río, *Op. cit.*, p. 136.

10 *Sic*.

11 Alfredo de la Guardia. *García Lorca persona y creación* (Argentina, 1952. Ed. Shapiro), pp. 230, 231.



Naturaleza muerta, 1927

Finalmente, para F. Nourrissier, nuestro dramaturgo "es el verdadero continuador de Lope en la literatura española" y su teatro está enraizado en el teatro del siglo xvii.¹² De una manera general estos criterios son sustentados por los autores que han consagrado una atención especial al teatro de García Lorca.¹³

Aun en el supuesto de que compartiésemos los juicios emitidos por los críticos del teatro lorquiano citado, cabría precisar el Lope de Vega que en su opinión sirvió de modelo a García Lorca. El dato, con haber sido desdeñado hasta la fecha, no deja de tener su valor ya que entre las dos mil creaciones dramáticas de Lope las hay tan radicalmente distintas entre sí como *Fuenteovejuna* y *Castigo sin venganza*, pongamos por caso. A nuestro parecer encarecería además la necesidad de una tal diferenciación el hecho de que La barraca representara, por su fácil actualización, la primera y no la segunda.¹⁴

Sea lo que fuere a este respecto, lo fundamental es —como advertíamos— que el teatro de García Lorca es asimilado por sus críticos al teatro "clásico" y sobre todo al de Lope y que esta asimilación les permite interpretar su obra dramática a la manera "clásica", es decir, como si la creación dramática fuese una disertación ingeniosa de carácter metafísico y moral acerca del amor, el honor, la fatalidad, la sangre, la pasión, los celos, el odio, y se pudiese hacer abstracción de las relaciones existentes entre los temas y su enfoque con los problemas de la vida real y la actitud del autor ante los mismos.

La manera de efectuar esa asimilación —verdadera transmutación— es en sí harto reveladora.

Las lecturas, efectivas o supuestas de García Lorca, que son en primer término las lecturas del crítico, mediante las asociaciones de ideas de éste, es decir, mediante simples analogías, son trocadas inicialmente en "influencias" evidentes y por último en identidad de temas. De ahí a reducirlo a prolongación —aunque genial— de Lope a sombra

venturosa de Calderón no media nada. Una ilustración más del proceso de asimilación de que hablamos nos lo proporciona este ejemplo: "Esto —la existencia de *El drama de las hijas de Loth*— nos invita a analizar las dos primeras en función de sus analogías.¹⁵ Enlazan efectivamente *Yerma* a *Bodas de sangre* en primer término su carácter trágico, su ambiente rural no enraizado a localismo alguno y ciertas escenas de teatro alegórico con que culminan ambas composiciones. Las dos marcan el límite de las posibilidades dramáticas de García Lorca. Muy antiguas y muy modernas, actuales porque manejan temas eternos, aprovechan todo el caudal de conocimientos que el autor tiene del teatro clásico español".¹⁶ Según este proceso, no sólo se supone que Lorca repite a los clásicos, sino que, además, se repite a sí mismo.

Lo menos que se puede objetar a estas conclusiones es que la asimilación de García Lorca a los autores del xvii es dudosamente laudativa y ciertamente restrictiva para su obra. Además ello contradice el que sea considerado por los mismos críticos como el gran continuador de aquéllos. Pero no, porque según ellos, García Lorca salva el escollo de la imitación, imprime originalidad a su producción dramática vertiendo en ella sus propios rasgos caracteriales, pues "el poeta, no pudiendo desprenderse —o poner a distancia, como un juguete— de su obra se siente volcado en ella y por ella interpretado".¹⁶ O sea, el teatro de Lorca viene a ser un trasunto del teatro clásico remozado con la personalidad de su autor. O dicho de otro modo, el teatro lorquiano hace abstracción de la realidad, prescinde de los problemas reales de su tiempo, lo que equivale a decir que para García Lorca el arte escapa a las "contingencias" humanas, a la historia, aborda "temas eternos", por tanto "clásicos", a la manera clásica, es decir, interpretando las cosas como eternas.

¿Mas el concepto de García Lorca acerca del arte en general y su propia creación dramática corresponden verdaderamente a la impresión que de ellos

nos dan sus críticos? Una respuesta adecuada exige, a nuestro juicio, un estudio metódico y ecuánime de la vida del autor en el marco de la sociedad de su tiempo. Para ello hace falta recurrir constantemente a la realidad de aquellos años, expresar la estrecha ligazón creada entre ella y la producción total de García Lorca —desde el poema hasta la tragedia, de la conferencia a la intervención— todo lo cual permite evidenciar las relaciones del autor con los problemas materiales y espirituales de entonces, comprobar que su teatro corresponde a su concepción del arte dramático. Pero como una respuesta de esta índole exige una extensión que aquí, por razones obvias, no podemos darle, vamos a tratar de vencer esta dificultad, confrontando primeramente las propias opiniones de García Lorca sobre el arte y su teatro con los juicios formulados más tarde por sus críticos acerca de los mismos.

Los comentarios de inestimable interés que García Lorca nos ha prodigado sobre el particular nos autorizan a proceder de este modo. La dificultad no estriba como ocurre a menudo en la escasez de materiales sino en su selección y sobre todo en no desvirtuar su clara significación al separarlos de su contexto histórico y de exposición.

En su primera publicación, obra de adolescencia, García Lorca se sitúa ya en el interior de la realidad de su tiempo y en relación con ella de manera clara y terminante. En efecto, ante el espectáculo que daban los "niños hambrientos" de *Un hospicio de Galicia* advierte "las graves injusticias sociales" que engendran a ese género de instituciones y desenmascara a las "comisiones de beneficencia municipal, donde abundan tanto los bandidos de levita", que disimulan esas injusticias. Ante ellas experimenta "un ansia formidable de igualdad".¹⁷ García Lorca se define ya desde muy joven, pues, no sólo como testimonio de su tiempo, sino además como actor en el mundo en que vive. Y esta posición del hombre ante la vida no sólo aparece en el texto reproducido, sino en toda su obra así como en las declaraciones de presentación o crítica de la misma. En la *penúltima* de esas declaraciones, conocidas hasta la fecha, Lorca dice trabajar en una de sus piezas. "La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social". Nuestro dramaturgo ha decidido abordar ese problema (no "tema"), porque "el Mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el Mundo no piensa". Y lo ha hecho con la esperanza cierta de que "el día que el hambre desaparezca" va a producirse en el Mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los

12 François Nourrissier. *F. García Lorca, dramaturgo*. (París, 1955. L'Arche), p. 34.

13 Cf. entre otros: Guillermo Díaz-Plaja. *F. García Lorca, su obra e influencia en la poesía española*. (Buenos Aires, 1954. Colección Austral), p. 175 y ss. Roberto G. Sánchez. *Op. cit.*, pp. 137 y ss.

14 Cf. Mirador, Barcelona, 19 septiembre, 1935 —in *B. H.*, t. LVIII, N° 3, 1956, pp. 336 y ss.— G. Díaz-Plaja, *Op. cit.*, p. 13.

15 Los subrayados son nuestros.

16 G. Díaz-Plaja, *Op. cit.*, p. 173.

17 *Impresiones y Paisajes: Un hospicio de Galicia*. 1918. Aguilar, pp. 1498-99.

hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución".¹⁸

Los dos textos transcritos —a veinte años de intervalo— guardan una rigurosa coherencia entre sí. El segundo confirma la doble función que se asignó García Lorca en el primero. Esa doble función explica el comportamiento y el contenido de la obra del autor. En *Un hospicio de Galicia* el adolescente de 18 años, indignado por las graves injusticias sociales, experimenta un ardiente deseo de igualdad. En el último texto citado, el adulto de 38 años, prepara una comedia destinada a contribuir a la realización efectiva de los anhelos expresados por el adolescente. Otros muchos documentos situados entre los dos mencionados e incluso el último conocido hasta hoy¹⁹ atestiguan la constante hostilidad de García Lorca a la estructura social de España, su deseo permanente de participar a través del arte en la edificación de una sociedad que satisfaga las necesidades materiales y espirituales de todos, que es lo que constituía la razón de su combate, la razón de su esperanza en "la Gran Revolución", contenidas ya en estos versos de 1929-1930:

Porque queremos el pan nuestro de
cada día
Porque queremos que se cumpla la
voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos.²⁰

A pesar del claro sentido de todos estos textos, podría abrigarse la duda de si García Lorca era consciente de las condiciones del combate que se propuso llevar a cabo y de sus exigencias. Pero esas eventuales dudas se desvanecen ante declaraciones rotundas como ésta: "Nosotros —me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas— estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo".²¹

Quizá se alegue también que una cosa es expresar una intención y otra realizarla. Pero esta reserva no resiste tampoco a una confrontación de las declaraciones concernientes a la presentación y crítica de cada una de sus creaciones representables²² con un estudio completo de las mismas que las confirma plenamente. Un estudio de esa naturaleza muestra que la producción dramática de García Lorca se adaptó a las exigencias históricas de cada instante; de ahí que la evolución de su propio teatro sea inseparable de la evolución de la vida real española de su tiempo como lo demuestran, por ejemplo, *Mariana Pineda* y *La casa de Bernarda Alba* de una manera patente. La inclusión del teatro lorquiano en la realidad histórica manifiesta la posición de Lorca ante ella: "El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vea los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y liados a la vida y al día con una fuerza tal, que mues-

tren sus traiciones, que se aprecien sus dolores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor y de ascos".²³

De manera que, si *Mariana Pineda* nació bajo la dictadura del general Primo de Rivera, *La casa de Bernarda Alba* corresponde a la situación existente a comienzos de 1936, es decir, al momento en que García Lorca decía estar trabajando en una comedia cuyo contenido "es un problema religioso y económico-social". La relación de esta comedia con el momento histórico que la inspira la establece su autor con toda nitidez: "Ahora es una obra en la que no puede escribir nada, ni una línea, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas".²⁴ Otro tanto puede decirse del resto de su teatro representable. La vinculación de la trilogía *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La destrucción de Sodoma*²⁵ a la vida real la sugiere Lorca sin dejar lugar a dudas al hablar de esta última en los siguientes términos: "Sí, ya sé que el título es grave y comprometedor; pero sigo mi ruta".²⁶ Al mismo tiempo establece las conexiones de la trilogía entre sí de manera no menos inequívoca: "Me parece que a los que les han gustado estas últimas obras mías (*Bodas de sangre*) la futura (*La destrucción de Sodoma*) no va a defraudarles".²⁷ Un estudio minucioso, amplio permite descubrir —como se lo propuso nuestro dramaturgo— las relaciones existentes entre el contenido de cada pieza y la realidad del instante en que ha sido escrita y al propio tiempo

las relaciones de esa realidad con el contenido de cada creación dramática así como las de cada una de estas entre sí. Nosotros no podemos proceder a ese estudio en los límites de este trabajo y nos veremos forzados a aflorarlo simplemente, al tratar de *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre* y *Doña Rosita la soltera*. Y esta imposibilidad material de hacerlo nos obliga a utilizar más de

18 *El Heraldo de Madrid*, 8 abril, 1936. B. H., 1954, p. 294. Aguilar, pp. 1635-36.

19 *El Sol*, Madrid, 10 junio, 1936. B. H., *Ibid.*, 294 y ss. Aguilar, pp. 1636 y ss. En él, García Lorca responde a esta pregunta: "¿Crees, tú, poeta, en el arte por el arte o, en caso contrario, el arte debe ponerse al servicio de un pueblo para llorar con él cuando llora y reír cuando este pueblo ríe?"

20 *Poeta en Nueva York*, 1929-1930. Aguilar, p. 450.

21 *El Sol*, Madrid, 15 de diciembre de 1934. Aguilar, 1630. Completamos el texto transcrito con las frases que lo preceden y que aparecen truncadas en las *Obras completas* (Ed. Aguilar) "Eso es lo grave de esta situación: 'Yo sé poco, yo apenas, sé' —me acuerdo de estos versos de Pablo Neruda— pero en este mundo, yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega". Lo subrayado es lo que no figura en las *Obras completas*. (B. H., 1954, p. 285.)

22 Representables, en oposición a ciertas frases consideradas por él como irrepresentables. Cf. Aguilar, p. 1635.

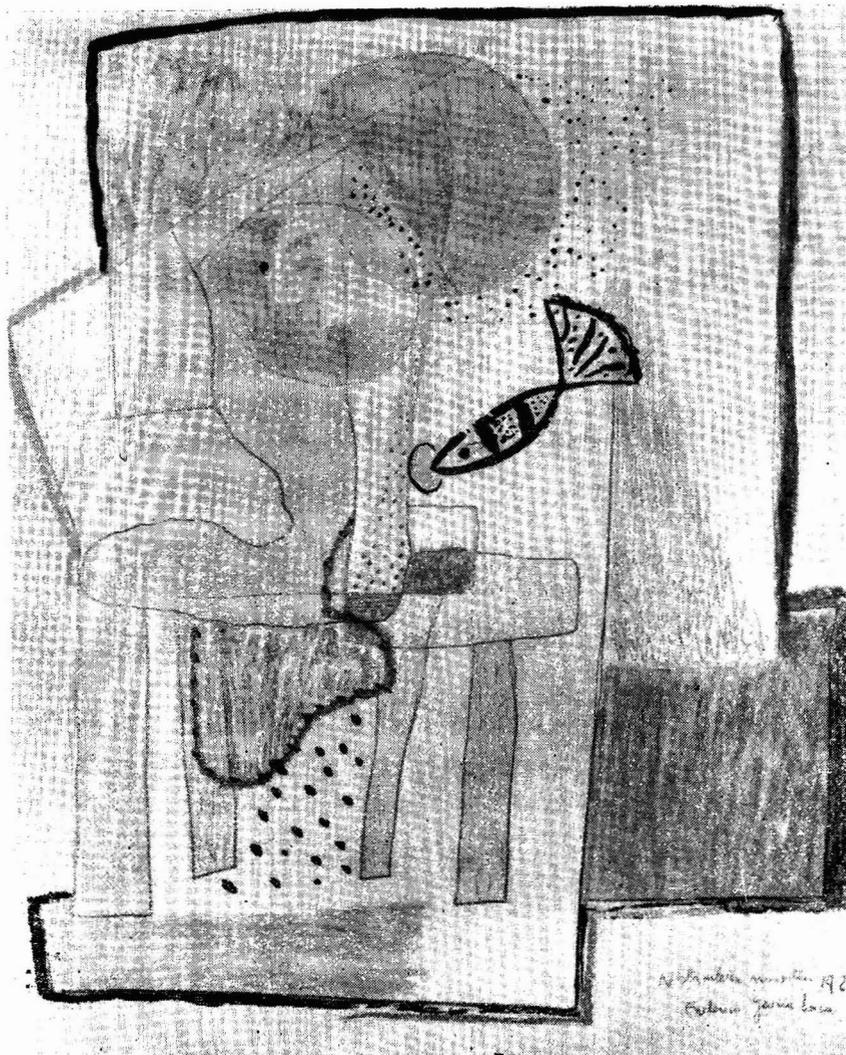
23 *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 8 de abril, 1936. In B. H., t. LXI, N° 3, 1954, p. 293. Aguilar, p. 1634.

24 *Ibid.*, p. 294. Aguilar, pp. 1635-36.

25 García Lorca la tituló también *El drama de las hijas de Loth*. Esta tragedia que en enero de 1935 estaba "¡Avanzadísima!", "Casi hecha" (*El Sol*, 19 de enero de 1935. In B. H., t. LXI, N° 1, 1957, p. 66) no ha sido publicada hasta la fecha.

26 Subrayado por nosotros.

27 B. H. *Ibid.*



Naturaleza muerta con pescado, 1927

lo que deseáramos los textos extradramáticos de García Lorca.

Para él todas esas acciones e interacciones constan de una manera clara y bien definida en sus creaciones si bien reconoce tácitamente que en las primeras los elementos adyacentes —no ligados directamente a la realidad— dificultan la inmediata comprensión de los problemas abordados en ellas. Lorca cree igualmente que en su obra se transparenta el sentido que le imprime. En todo ello distingue radicalmente su propio teatro del teatro de su tiempo en general: “¿Audacia? (alude a *La destrucción de Sodoma*). Puede ser, pero para hacer el “pastiche” quedan otros muchos.²⁸ Yo soy un poeta, y no he de apartarme de la misión que he emprendido”. Esa misión la formula así: “Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden. ¡Protesto! ¡Protesto! “Por eso yo —añadirá— me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.”²⁹ Dieciséis meses después de esta declaración, García Lorca vuelve sobre el particular precisando aún más su pensamiento. A la fórmula “el arte por el arte” nuestro dramaturgo opone la fórmula “el arte por el pueblo”. “Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo.”³⁰ En el momento en que García Lorca emite estas ideas, España está en efervescencia, la República en peligro. Esta efervescencia y este peligro cristalizarán cinco semanas más tarde en la sublevación militar del 18 de julio de 1936 en la que hallará trágica muerte nuestro dramaturgo. En esa dramática coyuntura histórica, García Lorca define por última vez el objeto de su teatro y su posición de artista en los términos categóricos que acabamos de ver, echando una luz más clara e intensa sobre escritos y declaraciones anteriores. Cuando Lorca dice que La Barraca y su propio teatro son una misma cosa, quiere decir, en particular, que van destinados al mismo público.³¹ “Obreros, gente sencilla de los pueblos, hasta los más chicos, y estudiantes y gentes que trabajan y estudian”,³² excepto “la burguesía frívola y materializada”.³³

De ese público espera “la luz” García Lorca para que se acabe de “crear obra de esa que se ha dado en la flor de llamar pura y desligada de las preocupaciones actuales...”.³⁴ Ello ocurrirá definitivamente “en cuanto los de arriba bajen al patio de butacas”³⁵ lo que supone la previa transformación de la estructura de la sociedad española como se echa de ver.

En esa labor transformadora, el teatro, por ser “uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país”, tiene una función importante que cumplir y la cumplirá si “recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas”... , García Lorca busca imprimir un carácter educativo al teatro pensando en el público a quien lo destina. Por eso es “ardiente apasionado del teatro de acción social”.³⁶ Pero el teatro, para que sea verdaderamente educativo debe descubrir al pueblo la realidad social disimulada por los



Mariana Pineda. Estampa 3^a

mitos, de la misma manera que la ciencia descubre la naturaleza tras la lucha contra los mitos que la disimulan. “La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota de agua.” “En la lucha entablada entre la realidad científica y el mito imaginativo, vence, gracias a Dios, la ciencia, mucho más lírica mil veces que las teogonías.”³⁷ Lo cual traducido al arte dramático quiere decir que “el teatro es una escuela de llanto y de risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas”.³⁸ Y con la modestia del sabio al llegar al término de una investigación, al descubrimiento de una realidad velada por los prejuicios, García Lorca declara: “Yo me sorprendo mucho cuando creen que esas cosas que hay en mis obras son atrevimientos míos, audacias de poeta. No. Son detalles auténticos, que a mucha gente le parecen raros, porque es raro también acercarse a la vida con esta actitud tan simple y tan poco practicada: Ver y oír. ¡Una cosa tan fácil! ¿Eh?”³⁹

Cuanto precede nos parece demostrar de manera tangible no sólo la radicación histórica actual del teatro de Lorca, sino también la intención del autor de hacer de su obra el espejo en el cual el pueblo vea reflejada su vida y las condiciones que la determinan, sus sufrimientos y sus luchas y en consecuencia sus esperanzas. La estrecha ligazón de sus personajes “a la vida y al día” explica, a nuestro parecer, el que el teatro lorquiano revele el movimiento que la realidad lleva en ella.

Al tomar la realidad de su tiempo como materia de inspiración y al describirla con realismo, García Lorca se inscribe en la tradición realista y popular de la literatura española. Su obra se diferencia así, en otro aspecto, del teatro del siglo XVII y por ende de Lope de Vega, su artífice en gran parte.⁴⁰ Esto no significa que el teatro del XVII no sea realista, porque lo es; pero se diferencia de la literatura tradicional española, que acaba en Cervantes y la *Gerarda* de Lope de Vega⁴¹ en que recoge la realidad oficial, que disimula la realidad nacional, y no ésta, a excepción de algunas creaciones como *Fuente-*

ovejuna, *Peribáñez*, *El Alcalde de Zalamea*, y pocas más. La razón es que el teatro del siglo XVII estaba en general “comprometido”⁴² con el orden existente y subordinado a la censura.⁴³ Y la

²⁸ Días antes decía: “Para pensar y sentir los más nobles ideales de la humanidad, el actual es el gran ambiente. Para crear obra de esa que se ha dado en la flor de llamar pura y desligada de las preocupaciones actuales...” (*El Sol*, Madrid, 15-12-34 in Aguilar). El “ambiente actual” a que alude Lorca es el que sucedió a la Revolución de octubre de 1934 en España y a los acontecimientos políticos de Alemania. Nos parece muy probable que lo que ha impedido la publicación de la tragedia *La destrucción de Sodoma* es su radicación histórica actual. Por razones similares *Poeta en Nueva York* tuvo que ser editado sin autorización de los herederos de García Lorca y *La casa de Bernarda Alba* no pudo ser publicada hasta 1945; lo fue únicamente gracias al “fervor y la tenacidad de los admiradores del poeta” (Guillermo de Torre: *La casa de Bernarda Alba*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1949, p. 159).

²⁹ *La Voz*, Madrid, 18 de febrero 1935 in *B. H.* 1957, N° 1, p. 69.

³⁰ *El Sol*, Madrid, 10 junio 1936 in *B. H.* 1954, N° 3, p. 295. Aguilar, p. 1636-37.

³¹ *Luz*, Madrid, 3 septiembre 1934 in *B. H.*, p. 281. Aguilar, p. 1626.

³² *Ibid.*, p. 1625 y *B. H.*, p. 280.

³³ *B. H.* 1957, N° 1, citado, p. 65.

³⁴ *B. H.* 1954, N° 3, p. 285. Aguilar, p. 1629.

³⁵ *Ibid.*, p. 1626 y *B. H.* 1954, N° 3, p. 281.

³⁶ *Charla sobre teatro — in Obras Completas*. Ed. Losada, Buenos Aires, T. XIII, p. 154-5. Aguilar, p. 34.

³⁷ *El defensor de Granada*, 12 octubre 1928 in *B. H.* 1953, p. 334. Aguilar, p. 1544.

³⁸ *Charla sobre teatro. Ibid.*

³⁹ *B. H.* 1957, N° 1, p. 68-9.

⁴⁰ M. Bataillon. “Ce que l’hispaniste doit à l’Espagne”, in *Cahiers Pédagogiques* 15 avril 1956, p. 487.

⁴¹ M. Bataillon. *Erasmo y España*. Fondo de Cultura Económica, México 1950. T. II, p. 404-5.

⁴² Ch. Aubrun. *La comédie doctrinale et ses histoires de brigands. El condenado por desconfiado*. in *B. H.* T. LIX N° 2, 1957, p. 146.

⁴³ Cuando se habla del pensamiento del siglo XVII —que suele presentarse como el único genuinamente español por un lado, en oposición con el pensamiento del XVIII, escamoteado al efecto, y por otra parte sin la menor relación con el del XVI, de excepcional interés— o se comenta la orientación y la temática del teatro de aquella época e incluso cuando se menciona la situación económica de entonces, no suele tenerse suficientemente en cuenta este hecho determinante para la vida toda de España desde 1480 hasta 1830: el poder omnímodo de la Inquisición ejercido a través de la censura religiosa y judicial o civil (cf. J. Deleito y Pinuelas: *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1952, p. 328 y ss.). Ese descuido da lugar a confundir lo que es la consecuencia forzada de una ineludible exigencia oficial con el sentir general, los intereses de un grupo minúsculo con la comunidad de intereses. Por este sesgo la idea “hecha célebre por *El gran teatro del mundo* de Calderón, de que toda la realidad histórica no es sino teatro y de que *La vida es sueño* no se presenta como una idea de un servidor de la Contrarreforma y de la Monarquía absoluta que es lo cierto, sino como “la concepción españolísima” de la vida. (C. Vossler: *Introducción a la literatura española del Siglo de oro*. Buenos Aires, 1945. Colección Austral, p. 49). A nuestro juicio, se incurre en ese error por no tener en cuenta la clara y precisa diferenciación entre lo oficial y lo nacional existente en la realidad ni hacer hincapié acerca de la situación creada al autor, obligado a observar rigurosamente las instrucciones dimanantes de la censura eclesiástica y judicial, cuyo poder coercitivo es ya sensible en 1502 (cf. Américo Castro: *La realidad histórica de España*. Editorial Porrúa, Buenos Aires, México, 1954, p. 663) y lleva consigo “para España la pérdida de hábitos seculares y el ingreso en un nuevo régimen, en “una servidumbre gravísima” que hacía sentir a los españoles “a par de muerte”. (Comentarios a unos textos del Padre Juan de Mariana por A. Castro, *op. cit.*, p. 509 y 607). Las incidencias de la censura y la práctica inquisitoriales sobre el desarrollo y la orientación de la cultura y los graves peligros que pesaban sobre el autor si no se sometía a la voluntad de los censores son ya puestos de manifiesto de ma-

pauta la dio precisamente Lope, para quien "lo principal son temas y figuras, no la tosca realidad",⁴⁴ el cual "dominó y en parte modeló"⁴⁵ aquel teatro y le dio el tono, ese tono que como vamos a ver discrepa totalmente del que le imprimió García Lorca al suyo por la razón que la concepción de la vida real y el papel que se asignan respectivamente en ella y por consiguiente sus ideas sobre el teatro son diametralmente diferentes.

Lope había

*escrito algunas veces
Siguiendo el arte que conocen pocos.*

Pero por ganar "fama y galardón", lo que le sitúa en una posición de total dependencia del público,⁴⁶ se determinó a escribir

*...por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron;
Porque, como las paga⁴⁷ el vulgo,⁴⁸*

*es justo
Hablarle en necio para darle gusto.*

Censuró a Lope de Rueda porque eran

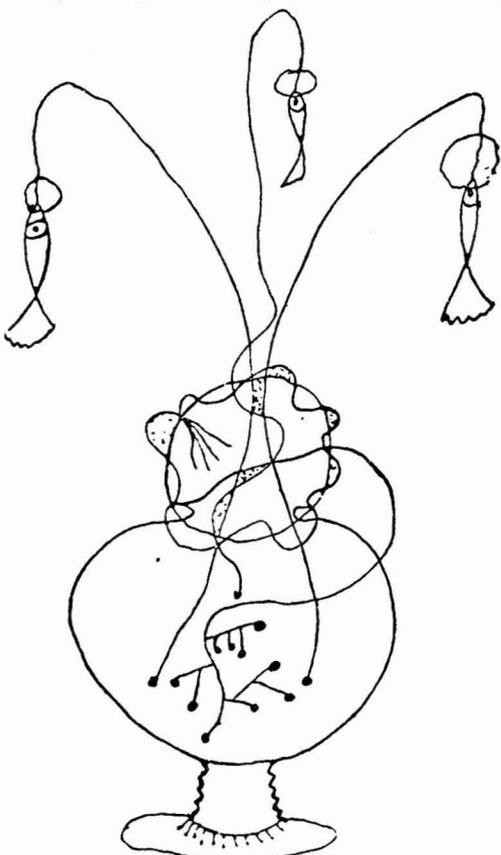
*Sus comedias de prosa tan vulgares
Que introduce mecánicos oficios
Y el amor de una hija de un herrero.*

Aconsejaba supeditar la creación dramática a las exigencias⁴⁹ de la sociedad de la época recordando que

*Ya todos saben qué silencio tuvo
Por sospechosa un tiempo la comedia;
Y que de allí nació también la sátira,
Que siendo más cruel, cesó más presto,
Y dio licencia a la comedia nueva.*

Sugeridas, más que definidas, las razones históricas que dieron lugar a la "comedia nueva", Lope recomienda que

*En la parte satírica no sea
Claro ni descubierto
Pique sin odio, que si acaso infama
Ni espere aplauso ni pretenda fama.*



Viñeta

Lope familiar de la Inquisición,⁵⁰ aspirante a cronista del rey,⁵¹ y al que no sin cierta severidad se le ha calificado de servil hasta la bajeza,⁵² pone cima de una manera consecuente al *Arte nuevo de hacer comedias* pretendiendo que el teatro suplante a la vida misma, es decir que lo imaginario suplante a lo real, mientras que en Lorca servirá para comprender la vida real y actuar sobre ella.

*Oye atento, y del arte no disputes;
Que en la comedia se hallará de modo
Que oyéndola se pueda saber todo.*

A juzgar por el sentido de estas estrofas al que permanece fiel su autor salvo en raras ocasiones, no creemos que entre la vida y la obra de García Lorca pueda hallarse ni una sola analogía con la vida y la obra de Lope de Vega. El Fénix fue el primer autor dramático que atento a las decisiones del Concilio de Trento y del Pontificado, supeditó la estética a la ética, hizo del arte un auxiliar de la teología y la moral, "un instrumento de propaganda" al servicio de la religión⁵³ y de la monarquía absoluta. Calderón y sus seguidores proseguirán e intensificarán estas características del teatro de Lope "distanciando aún más intensamente la escena de la realidad".⁵⁴

¿Qué deberá enseñar la comedia para que cumpla la misión de panacea universal, para que asuma el carácter enciclopédico a que Lope alude en *El arte nuevo*? Calderón, el más representativo de los autores dramáticos de la Contrarreforma, lo dirá en el *Gran teatro del mundo*, y en *La vida es sueño*: "Toda la realidad histórica no es sino teatro",⁵⁵ la vida es una ficción de cuyas mallas —tentaciones— hay que esforzarse por escapar; es corta y en ella se decide, según nuestras acciones, nuestro destino en la otra vida que es la única real. En el fondo se trata de sustraer al hombre de la realidad, de evitar que piense en sus condiciones reales de existencia, de incapacitarlo para la acción.⁵⁶ Pues "la opinión es ya un factor constante de gobierno" aunque no directo aún.⁵⁷ Es evidente que "el poder de la masa social, aunque torcido, es grande y puede ser peligroso para la paz pública y aun para la seguridad del soberano, por lo cual conviene canalizarle, transigir con él en algo, sorteándolo con disimulos y limitadas condescendencias, no por la simpatía que inspire, sino por el temor que causa".⁵⁸ Calderón y sus continuadores —esforzados defensores de la monarquía absoluta— prosiguiendo las trazas de Lope, se encargarán de contribuir a dispersar el poder efectivo de la masa social⁵⁹ divinizando el poder del rey, es decir preservándolo de la acción de la opinión, defendiendo "el orden inmutable de la naturaleza y de la sociedad"⁶⁰ fomentando la disgregación de la masa social, dando a entender que cada persona tiene trazado su sino particular por Dios al que no puede escapar —ni debe intentarlo— si de veras quiere salvarse. En el inmenso teatro que es el mundo, según Calderón, montado por Dios para probar a sus criaturas y premiarlas o

zaba a los que sostienen libremente lo que pensaban". Esos muchos hombres distinguidos se veían irremisiblemente colocados ante este terrible dilema: pasarse "al otro campo o plejarse a las circunstancias".

El resultado es que se "formaban las ideas que agradaban, en las que había menor peligro, pero no mayor preocupación por la verdad". (Citado por A. Castro, *op. cit.*, p. 607). Ese modo de proceder de la censura inquisitorial religiosa y civil explica en gran parte la orientación político-religiosa del teatro del XVII, su significación es lo que se debe tomar en cuenta en evitación de errores capitales como el señalado más arriba.

44 C. Vossler, *op. cit.*, p. 48.

45 M. Bataillon, *Cahiers Pédagogiques*. Ya citado, p. 487.

46 El público lo componían sobre todo hidalgos e indianos (M. Bataillon ya citado), aunque los más temidos por los autores y actores eran los bulliciosos mosqueteros. (J. Deleito y Pinuelas, *También se divierte el pueblo*. Madrid, Espasa Calpe, 1951, p. 190 y ss.)

47 Subrayado por nosotros.

48 La interpretación de R. Menéndez Pidal no nos parece ajustarse al sentido que los autores de mayor autoridad dan a este término en el XVII. (Cf. *Cervantes y Lope de Vega*. Buenos Aires, Col. Austral 1947, p. 79). Lope emplea *Vulgo* en oposición a discreto. Para Cervantes, forma parte del vulgo "todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe". (*Don Quijote*. Parte II, Capit. XVI.) Gracián sustenta un criterio análogo (cf. *El Criticón*. "Crisis v. Plaza del populacho y corral del vulgo.")

49 Denominamos exigencias a la coacción que Vossler llama "tendencias y necesidades", *op. cit.*, p. 52.

50 G. Marañón: *El Conde-Duque de Olivares*. Buenos Aires, Col. Austral 1950, p. 147.

51 Lope de Vega. *El triunfo de la humildad y soberbia abatida*.

52 H. A. Rennert-A. Castro: *Vida de Lope*. Sucesores Hernando, Madrid, 1918, p. 422.

53 E. Moreno Báez: *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*. Consejo superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1948, p. 12.

54 C. Vossler, *op. cit.*, p. 48.

55 *Ibid.*, p. 49-56) Ch. V. Aubrun, in *B. H.* citado, p. 146.

56 J. Deleito y Pinuelas: *El declinar de la monarquía española*. Espasa Calpe, Madrid, 1947, p. 35-58). *Ibid.*, p. 36.

59 El empeño oficial en impedir la exteriorización colectiva del descontento, tanto en España como en los países europeos sometidos a ella, fue vano. Desde 1640 y a corto intervalo se suceden las sublevaciones de Cataluña (1640-1652), Portugal (1640-1668), Aragón y Andalucía (1641), de Sicilia (1646) y Nápoles (1647), sin mencionar las guerras con los Países Bajos.

60 Ch. V. Aubrun, *Ibid.*, p. 146.



El ángel

nera inequívoca por el Padre Mariana con motivo del proceso de Fray Luis de León, coetáneo suyo. Con el modo de proceder de la Inquisición —escribió Mariana— "era fatal que se amortiguasen los afanes de muchos hombres distinguidos", pues "cuanta tormenta amena-

castigarlas de acuerdo con el uso que hagan de su libre albedrío, cada personaje —tipo general e individuo singular a la vez—⁶¹ tiene predestinado su papel. De la manera de interpretarlo dependerá el premio o el castigo eterno.

Por este sesgo se busca impedir el desarrollo de la opinión pública, expresión de las aspiraciones, intereses y sentimientos de las fuerzas sociales surgidas de la estructura feudal. Las cuales constituyen a comienzos del siglo XVI una amenaza para la hegemonía política de la sociedad feudal. Esas fuerzas de progreso hacen suyas las ideas “revolucionarias” del Renacimiento.⁶² Según ellos el rey es servidor del pueblo, cuya autoridad es más legítima que la del rey, y si no cumple con sus deberes para con él, se le puede imponer la abdicación y hasta matar, si se vuelve tirano.⁶³ Todos los hombres tienen derecho al respeto de la dignidad humana, son iguales no sólo ante la muerte sino ante el amor.⁶⁴ El culto y el clero —proclaman— deben ceñirse a las normas primitivas de la religión de Cristo. La autoridad eclesiástica, en lo que atañe al poder temporal de la Iglesia, debe someterse a las deliberaciones de las Cortes, etc. A través de todas estas exigencias explícitas o tácitas, se comprende que al mismo tiempo que se procura frenar el desarrollo de la opinión en tanto que expresión de una fuerza social nueva, se busque enterrar el Renacimiento, expresión de su ideología. Lo primero lo hace la monarquía absoluta dejando casi intacta la estructura feudal de la sociedad. Lo segundo volviendo en lo fundamental a las doctrinas medioevales. La parte doctrinal la formula finalmente el Consejo de Trento, los organismos de la Contrarreforma vigilan su realización y Calderón la propaga en todo su teatro, y de una manera particular en el *Gran teatro del mundo* y en *La vida es sueño*. Como en la Edad Media los hombres deben ser de nuevo única y exclusivamente iguales ante la muerte, no ante la vida, como lo habían proclamado los hombres del Renacimiento.

Autor (Dios) *Y la comedia acabada
ha de cenar a mi lado
el que haya representado
sin haber errado en nada
su parte más acertada;
allí igualará a los dos.*

Pero si el pobre y el rey “son iguales en acabando el papel”, como dice Calderón en *El gran teatro del mundo*, el rey se redime de todas sus faltas con sólo excusarse de ellas:

*Pidiendo perdón el rey
bien su papel acabó,*

mientras que al pobre no le basta con pedir perdón sino que debe soportar con tanta resignación

*“la miseria”, “el padecer”
el nunca tener que dar
el siempre haber de pedir,*

“el desprecio”, “el baldón”, “la mendiguería”... hasta el fin de su vida.

Como se puede colegir, jamás existió una literatura tan sistemática y fielmente servidora del orden existente, “plus engagé”⁶⁴ como ha sido atinadamente subrayado. Y en ese sentido es como hay

que enfocar el estudio del teatro del siglo XVII y no como lo ha venido haciendo la crítica, atribuyendo a la gratuita satisfacción de un gusto frívolo y muy hispánico de diversión⁶⁵ lo que era medio de preservación de las estructuras feudales del régimen teocrático de monarquía absoluta de la acción o al menos de la presión de “la masa social”. Ese teatro para realizar su fin histórico y no porque sea una “concepción española” “tenía que impulsar más y más al poeta dramático, a un estilo apoyado en encantamientos, especulaciones y visiones ultra-terrenas. Por esta ruta se llega al terreno de las utopías. La atmósfera moral se hallaba saturada de vapores utópicos que, tal que la lluvia, descendían sobre la literatura produciendo el crecimiento sin tino ni medida de motivos arcádicos, bucólicos y pastorales, de aventuras de caballeros y bandidos, de encantamientos y ensoñaciones de épocas doradas y felices, etcétera”.⁶⁶

Con el teatro doctrinal propiamente dicho coexistía el teatro específicamente frívolo, cuyo fin era igualmente sustraer al hombre de la punzante realidad. Pero en verdad esta diferenciación es más teórica que práctica, puesto que lo propio del teatro del XVII en general es la frivolidad y la sensualidad. Así lo entendía Cervantes, ya a comienzos de siglo —al definir las comedias “que ahora se representan como “espejos de disparates, ejemplos de necedades o imágenes de lascivia”.⁶⁷

En el teatro del XVII se sigue en su máximo grado y de una manera sistemática el principio según el cual el fin justifica los medios. Consecuente con él, la censura eclesiástica española juzgará con severidad las “ideas heréticas” —entiéndase no conformistas o críticas— pero tolerará, entre protestas verbales o escritas que tienen más de complicidad que de disformidad, las peores aberraciones en el teatro. Más aún, ¿Lope, Tirso y Calderón —sin incluir otras figuras de menor relieve del teatro— no eran religiosos? Incluso era perfectamente compatible distinguirse como autor erótico y mundano, ser un teólogo de fama y ocupar altos puestos en su Orden, como ocurrió con el autor de *El burlador de Sevilla*. Cuando se piensa por otro lado en lo que era la vida religiosa de la época,⁶⁸ se comprende que Tirso no constituyese un caso particular. En verdad lo único que importaba era asegurar la intangibilidad del orden existente —en lo cual la Inquisición jugaba un papel preponderante. “La teocracia se satisfacía con prácticas solemnes y exteriores, con ejercer el dominio político e intelectual, y con la seguridad de no ser atacada.”⁶⁹ En fin, la realidad histórica y el fin perseguido por los autores del XVII explican que el teatro de aquella época esté penetrado de estoicismo cristianizado, con lo que el fatalismo se encuentra finalmente justificado.

A juzgar por lo que precede nos parece poder afirmar que entre el teatro de García Lorca y el clásico no existe analogía alguna de contenido ni de objeto. Lo confirma además el criterio que presidió el arreglo de algunas obras del XVII por García Lorca y sobre todo la adaptación de *Fuenteovejuna*, representada con gran éxito por La Barraca. En esta obra, de fácil actualización por su realismo histórico, García Lorca separó

“todo el drama político” —es decir lo que tenía de doctrina oficial— y se limitó “a seguir el drama social”,⁷⁰ o sea lo que sigue constituyendo el drama de España; de ahí el ardiente entusiasmo que suscitaba en el público popular de La Barraca. La mejor caracterización que puede hacerse de las relaciones del teatro de Lorca con el teatro del XVII nos parece hallarse contenida en la idea que ha guiado a nuestro dramaturgo en el montaje de *Fuenteovejuna*, que es la idea que le ha guiado en toda su propia producción dramática.

II

Ahora bien, si es verdad que García Lorca no se inspiró en el teatro del XVII ni fue el continuador de Lope en el sentido indicado por los autores citados, es decir por el contenido e intención de su teatro, como tampoco por su actitud —muy diferente de la de aquéllos— ante la vida, no es menos cierto que en la obra de García Lorca hallamos determinadas concordancias formales con la de ciertos autores de los siglos XVI y XVII. El carácter de esas concordancias formales es lo que ahora se trata de explicar.

A nuestro parecer, en efecto, el considerar como “influencias”, por ejemplo, el hecho de que en *Bodas de sangre* “Hay (a) canciones ligeras aprendidas de Lope de Vega y ambiciosas alegorías estudiadas en Calderón”⁷¹ no tiene valor de explicación. En verdad ni Lope fue el creador de las canciones ni Calderón de las alegorías, y las canciones y alegorías de García Lorca no recuerdan más a Lope y a Calderón respectivamente que las de éstos a Encina, Gil Vicente o Torres Naharro. Por las mismas razones, nos parecería igualmente impropio emplear el término “influencia” para designar las concordancias que puedan establecerse entre las creaciones

⁶¹ Tipo general porque el pobre —todos los pobres— ha nacido para soportar la miseria; el rico —todos los ricos— para gozar las riquezas. Individuo singular porque cada pobre o cada rico, cada persona, dentro de su “condición” —léase clase— tiene un destino específico y diferenciado del destino de los demás.

*A cada uno por sí
y a todos juntos, mi voz
ha advertido; ya con esto
su culpa será su error.*

(*El gran teatro del mundo*, 127).

⁶² E. Moreno Báez, *op. cit.*, p. 11.

⁶³ “matarle a hierro como enemigo público y matarle por el mismo derecho de defensa, por la autoridad propia del pueblo, más legítima siempre y mejor que la del rey tirano”. (Padre J. de Mariana: *Del rey y de la institución real*.) La idea de que el rey es un servidor del pueblo sin derecho a hacer leyes para su provecho propio la defiende con energía J. de Valdés en *Diálogo de Mercurio y Carón*. Pero antes que él y los teólogos y juristas posteriores tales como Vitoria, Domingo de Soto, Medina, Bañez, Mariana, esa idea sobre la función del rey es ya sustentada por las clases populares como lo atestigua el final de una petición de las Cortes de Valladolid de 1518: “E así vuestra alteza lo deve hazer, pues en verdad nuestro mercenario es”...

⁶⁴ Ch. V. Aubrun in *B. H.* citado, p. 146.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁶ C. Vossler, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁷ Cervantes: *Don Quijote*. Parte I. Capít. XLVIII.

⁶⁸ A título bibliográfico: puede consultarse J. Delcito y Pinuelas: *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*: Espasa Calpe, Madrid, 1952.

⁶⁹ A. Castro: *Tirso de Molina — Comedias*. Clásicos Castellanos 1952, p. XII.

⁷⁰ Cf. *Mirador*. Barcelona 19 de septiembre 1935 in *B. H. T.* LVIII N.º 3, 1956, p. 337.

⁷¹ G. Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 176.



Mariana Pineda. Escena 4ª

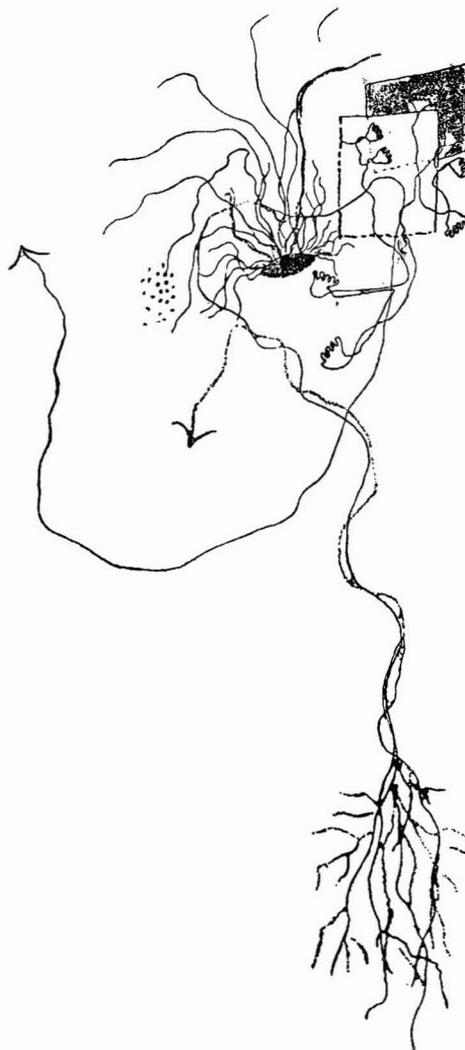
dramáticas de los iniciadores del teatro español y el teatro de Lope. No obstante la incorporación en el teatro de sucesos locales o acontecimientos nacionales de actualidad; la introducción indirecta del autor en escena para solicitar un puesto o favor; la utilización de lo trágico, elemento primordial de la comedia; la participación del simple, prefiguración del gracioso; la armonización de lo cómico y lo grave; el traslado de las costumbres a la escena, etcétera . . . , elementos básicos de la comedia figuran ya en Encina sin que por ello se pretenda, como es justo, atribuirle influencia alguna sobre Lope de Vega. En última instancia, por el procedimiento comúnmente empleado se puede ilustrar la explicación de ciertos aspectos formales de una escena, de un verso, de un fragmento de estrofa, pero con ello no podrá demostrarse objetivamente que las relaciones de este género entre otros autores y Lorca sean de dependencia, ni podrá explicarse en modo alguno una obra, a no ser que se trate de un simple plagio. Estos errores, a nuestro juicio, son errores de método. En efecto, al prescindirse de lo fundamental, de la materia viva con la cual Lorca compuso su obra y de la perspectiva en que se situó, la crítica se ve inevitablemente conducida a despojar la acción del dramaturgo de sus intenciones verdaderas, públicamente manifestadas por él; a atribuirle al autor cosas que no dijo en vez de descubrir y reconocer lo que dice realmente.

Lo que Lorca dice verdaderamente, lo que para él es fundamental lo sabemos a través del fin que persigue en su labor de dramaturgo: ayudar al pueblo. Éste debe ser el punto de partida para comprender lo que se ha dado en llamar su estilo crudo, sus imágenes audaces y al propio tiempo lo fantástico en la expresión de los sentimientos y de los acontecimientos. La "materia viva" la ha tomado en su propia forma, de donde proviene: del pueblo. Lorca no ha reanimado formas viejas que en otro tiempo fueron actuales sino que ha trasladado las vivas desde el pueblo a la escena. "A mí me interesa más la gente que habite el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora. Pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular

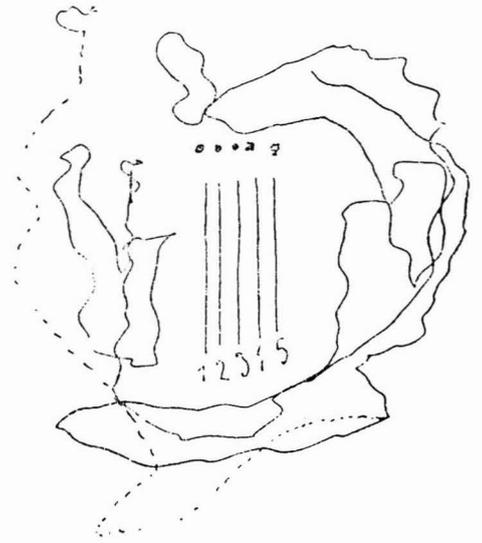
auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez; de oír hablar a la gente. Es la memoria poética, y a ella me atengo." ⁷² "Por lo demás, prosigue en la misma interviú, los credos, las escuelas estéticas, no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural. Sé muy bien cómo se hace el teatro semi-intelectual; pero eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás." ⁷² Lorca desdén el ser "antiguo o moderno", porque lo esencial para él no son las características que dan a la forma literaria un aspecto antiguo o moderno —eso queda para el teatro "semi-intelectual"—, sino el que sea verdadera, es decir que permita expresar con naturalidad, sencillez y vigor la realidad de su tiempo. A veces, la fórmula que surge para expresarla no es "la expresión popular" sino otra aprendida en la literatura, pero "auténtica" como la popular y entonces Lorca la adopta igualmente. Esto prueba que Lorca va de la vida a la manera de expresarla en el teatro, del lenguaje de la vida, al lenguaje literario. Así es como esas fórmulas antiguas toman un sentido radicalmente distinto al suyo de origen al hacerlas surgir de una nueva realidad.

El estudio de algunas de ellas nos permitirá determinar el género e importancia de las "analogías" establecidas entre nuestro dramaturgo y los autores de los siglos XVI y XVII.

En Mariana Pineda, García Lorca hizo inconfundiblemente suyos elementos sintácticos y estructurales de *La vida es sueño*. En efecto, en su romance popular, leemos:



El ojo



Lira

*¡No puede ser! ¡Cobardes!
¿Y quien manda
dentro de España tales villanias?
¿Qué crimen cometi? ¿Por qué
me matan?
¿Dónde está la razón de la Justicia?
En la bandera de la Libertad
bordé el amor más grande de mi vida.
¿Y he de permanecer aquí encerrada?
¿Quién tuviera unas alas cristalinas
para salir volando en busca tuya!* ⁷³

Lo que no impide que estas estrofas nos recuerden el conocidísimo monólogo de Segismundo que comienza con estos versos:

*¡Ay misero de mí! ¡Ay infelice!
Aparar, cielos, pretendo,
Ya que me tratáis así,
Qué delito cometi
Contra vosotros naciendo:*

Y acaba así:

*¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave
exención tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto, a un ave?* ⁷⁴

Entre los fragmentos copiados de Calderón y el de García Lorca hallamos concordancias evidentes como ésta: Segismundo y Mariana se hallan privados de libertad en el momento en que aparecen las concordancias formales que comentamos. Los dos se juzgan arbitrariamente encerrados y se quejan de su suerte, si bien, como veremos después, la razón de su situación y la actitud respectiva ante ella cambian por entero.

Segismundo: *¡Ay Misero de mí!
¡Ay infelice!*
Mariana: *¡No puede ser!
¡Cobardes!*

La concordancia formal (dos frases admirativas situadas en el primer verso de ambas quejas) es evidente, pero el sentido es diametralmente distinto: La primera pregunta (Segismundo) no admite otra respuesta que la resignación. La segunda (Mariana) es una denuncia de la realidad. Segismundo se dirige al cielo, pero lo espera todo exclusi-

⁷² B. H. T. LIX 1957. Nº 1. p. 69 — subrayado por nosotros.

⁷³ Tercera Estampa. Escena v.

⁷⁴ Jornada 1ª. Escena II.

vamente del uso que haga de su libre albedrío; Mariana se dirige a los hombres y lo espera todo exclusivamente de lo que ellos hagan por ella. La similitud formal de ambas frases, que García Lorca no intenta siquiera disimular, podría inducirnos a hablar de plagio:

Segismundo: *¿Qué delito cometí?*
Mariana: *¿Qué crimen cometí?*

Al final de la queja hallamos esta pregunta de Segismundo:

¿Qué ley, justicia o razón...

que concuerda con esta otra más extensa de Mariana:

*¿Y quién manda
dentro de España tales villanías?
¿Dónde está la razón de la Justicia?*

La utilización de las fórmulas de Calderón por García Lorca culmina en este ejemplo: en los últimos versos de ambos monólogos el sustantivo "ave" de Calderón sugiere a Lorca el verbo compuesto "salir volando" y "ave" y "cristal" aunque "cristal" esté empleado como sinónimo de "arroyo" —se convierten en "alas cristalinas".

Ahora bien, ¿el estudio del uso evidente que García Lorca hace de *La vida es sueño* en el fragmento indicado, nos autoriza a decir que el autor de *Mariana Pineda* se inspiró en Calderón? ¿Paralelismos como el que sigue —y otros del mismo jaez además de los ya citados—, "El cuadro inicial del acto segundo de *Yerma* no es inferior en el lirismo y tiene la misma gracia e igual frescura campesina" que "Las escenas de los labradores en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*", admiten conclusiones como ésta: "La influencia de Lope de Vega sobre García Lorca es (tan) firme y decisiva" ...? ⁷⁵

Por el sesgo de correspondencias artificiales de este género, ¿es lícito considerar la obra de García Lorca como una prolongación del teatro "clásico" e interpretarla del modo que se interpreta aquel teatro?

Incluso haciendo abstracción de lo ya expuesto oportunamente y que constituye una respuesta por adelantado a estas preguntas, en líneas generales nos parece que sería cometer un anacronismo gravísimo si pretendiéramos tomar la realidad del siglo xx por la del siglo xvii, los problemas actuales por los existentes en aquella época, la actitud de Lorca por la de un Lope o un Calderón, que es en definitiva lo que distingue la creación dramática de aquél de la de éstos.

El estudio de las concordancias concretas que acabamos de exponer y las que iremos señalando nos permitirán precisar los límites y la naturaleza de la utilización que Lorca hace de los clásicos y a la vez mostrar, bajo otros aspectos, lo que los caracteriza y opone.

Para Segismundo la razón de su estado es inherente al hecho de haber nacido.

*¿Qué delito cometí
Contra vosotros naciendo?
Aunque, si nací, ya entiendo
Qué delito he cometido*

*Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.*

Esa afirmación "definitiva" le incapacita para actuar contra alguien como causa de su infortunio o acusar a alguien de él. La culpa de su situación es el pecado original. Su defensa está en acusarse. La heroína liberal por el contrario se juzga libre de toda falta. Su situación no es una fatalidad, tiene una radicación temporal, humana, Mariana acusa, no sólo al hombre que ha cometido un acto arbitrario haciéndola condenar a muerte sino al orden que permite tales injusticias. Sus quejas son una requisitoria contra la arbitrariedad representada por el régimen de monarquía absoluta:

*¡No puede ser! ¡Cobardes!
¿Y quién manda
dentro de España tales villanías?
¿Qué crimen cometí? ¿Por qué
me matan?
¿Dónde está la razón de la justicia?*

El sentido humano universal de su acción no sólo la exime de toda culpa sino que le da energías para luchar primero, y denunciar después:

*En la bandera de la Libertad
bordé el amor más grande de mi vida.
¿Y he de permanecer aquí encerrada?*

Como vemos, Segismundo cifra su salvación en la resignación —base de la redención— mientras que Mariana espera su porvenir de la acción que puedan llevar a cabo los liberales en su favor.

Calderón emplea los términos *Libertad* y *justicia* con minúscula: Son conceptos, que tienen el sentido teológico de la época. Para Mariana y los liberales, *Libertad* y *Justicia* son realidades que hay que conquistar como si se tratase de seres vivos. La Libertad es

*una España cubierta de espigas
y rebaños
donde la gente coma su pan
con alegría.*

Como puede colegirse entre *Mariana Pineda* y *La vida es sueño*, no existen ni pueden existir otras concordancias que las de orden formal del género de las ya apuntadas y circunscritas a los fragmentos transcritos, es decir a muy poca cosa. En lo que atañe a otra índole de correspondencias ya lo formuló Lorca mejor que nosotros en términos precisos, poco después del estreno de *Mariana Pineda*:

*No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta!
¡Alerta!*

Carne viva. ⁷⁶

Sin embargo, mientras que se esgrime como argumento de valor una filiación vaga y dispersa entre la obra dramática de García Lorca y la de los "clásicos", estas concordancias precisas de forma que señalamos no son mencionadas en parte alguna.

A nuestro juicio esta falsa filiación debe ser substituida por la búsqueda de las fuentes reales de inspiración y de la posición del autor que determinan el contenido de su obra. *Bodas de sangre* nos brinda un nuevo ejemplo de la necesidad de proceder de este modo.

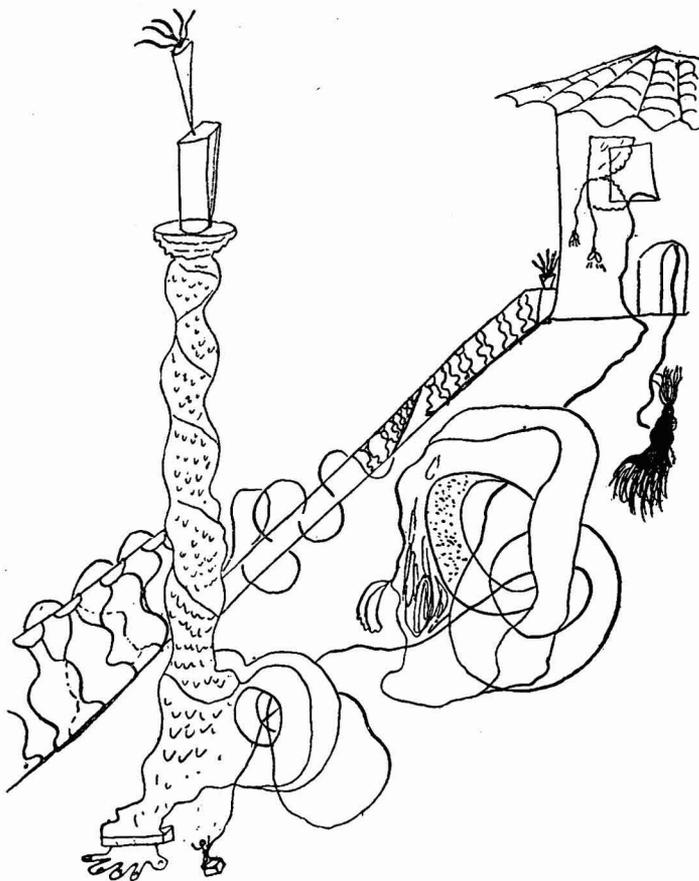
Como el resto de la creación dramática de García Lorca, *Bodas de sangre* se inspiró en la realidad, "en la información periodística, de un hecho real ocurrido en la provincia de Almería". ⁷⁷ El autor "lo vio entre los sucesos de un periódico y quedó suspenso". ⁷⁸ El mérito de Lorca está en haber querido bus-

⁷⁵ A. de la Guardia, *op. cit.*, p. 333.

⁷⁶ *Poeta en Nueva York*: "Ciudad sin sueño". Aguilar, p. 421.

⁷⁷ A. del Río, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁸ *El Debate*. Madrid, 1º de octubre 1933 in *B. H. T. LVIII*. N.º 3, 1956, p. 315.



Columna y casa

car y haber hallado y expuesto las causas reales del suceso, en haber denunciado el engaño del fatalismo (como en todas las demás obras), lo que le salva del escollo del melodrama. Mas, ya que para comprender todo esto es necesario conocer el contenido de la obra, presentémosla en lo esencial.

La tragedia de *Bodas de sangre* es la consecuencia del conflicto engendrado por la diferencia social de los protagonistas principales. Dos jóvenes..., "dos buenos capitales"⁷⁹ contraen matrimonio. La novia quiso años atrás a otro hombre, Leonardo, pero rompió con él porque según el mismo Leonardo "dos bueyes y una mala choza son casi nada".⁸⁰ Lo casó con una prima de ella, pobre como Leonardo. Este aceptó esa boda por dignidad: "A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. Y la plata que brilla tanto, escupe algunas veces."⁷⁸ No obstante, aun obedeciendo a la convención social, la Novia y Leonardo continuaban queriéndose como se desprende del contraste entre la conversación fría, calculada de los padres de los novios al concertar la boda y la súbita y profunda emoción de la novia ante la presencia de Leonardo. El carácter venal e hipócrita de ese matrimonio, que por su misma naturaleza sacrifica el derecho del hombre y de la mujer a la felicidad y pone en riesgo constante de disolución al mismo matrimonio, es lo que García Lorca denuncia —en este caso concreto— al hablar de "morales viejas o equívocas". La novia sabe lo que es un matrimonio de esa índole. Su madre fue alegre de joven. Al casarse era "hermosa. Le relucía la cara como a un santo".⁸¹ "Pero se consumió aquí",⁸⁰ porque "no quería a su marido."⁸² Su madre fue casada en nombre de la convención. La novia va a ser casada en nombre de esa misma convención. Como su madre, ella se siente ya consumir ante un matrimonio impuesto. Su vida lleva trazas de ser una perpetua zozobra que, impotente, estaba resignada a soportar hasta que se da cuenta de que Leonardo la sigue queriendo.⁸² A partir de ese instante la novia desearía retroceder, pero "Ya (se ha) comprometido",⁸⁴ y violar las exigencias de la tradición sería provocar un escándalo.

Pero si la convención tiene sus exigencias, el derecho a la dignidad y a la felicidad tiene las suyas y el pavor que le causa a la novia el pensar que su vida conyugal podría discurrir por parecidos cauces que la de su madre la determina a rebelarse contra la "tradición" huyendo con el hombre que ama. El novio, ofendido en su amor propio e instigado por su madre, experimenta por primera vez un deseo súbito de venganza contra la familia de Leonardo, que había matado a su padre y a su hermano y sale en busca de los fugitivos: los dos hombres caen mortalmente heridos al mismo tiempo.

Las mujeres presentes en la boda tratan de "explicar" la fuga de la novia y Leonardo mediante los tópicos consagrados por la "costumbre": la fatalidad, la pasión inextinguible, la sangre. ¿De dónde los tomó Lorca? Es verdad que todos estos prejuicios existían ya en el siglo xvii, formulados con abstracciones del mismo género, y que fueron llevados a la escena por aquel teatro. Pero es igualmente cierto que persisten en



La careta que cae

la realidad del siglo xx y García Lorca no tiene necesidad de irlos a buscar en el teatro de tres siglos atrás cuando saltan a la vista en la actualidad.

Si hubiera de establecerse necesariamente una relación entre *Bodas de sangre* y las otras piezas de Lorca y el teatro "clásico" esa relación no sería de prolongación sino de orden antitético. En efecto, los dramaturgos del siglo xvii, en general, fomentan estos y otros prejuicios por lo que encubren. García Lorca, yendo derecho a la realidad, los denuncia y los pone al desnudo con una intención diametralmente distinta. En términos concretos, en este aspecto podría decirse que el teatro del xvii es cómplice de la sociedad que lo inspira y sufraga. El teatro de García Lorca es solitario de las víctimas de esa sociedad en el siglo xx.

La causa real de la tragedia la expresa con nitidez Leonardo en su encuentro con la Novia, y ella, aunque menos consciente que él del origen de su drama, la indica a su vez al final de la pieza, oponiendo dos situaciones concretas, dos hombres, dos tipos de matrimonio, el matrimonio por amor, y el impuesto, o convencional: Al mostrar el proceso de los acontecimientos, pone al vivo el vacío de las abstracciones que encubren las acusaciones de las mujeres que han asistido a la boda y las de la Madre del Novio: "Porque yo me fui con el otro, ¡me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud." Ella sacrificó al final el interés al amor, la convención a la felicidad. Leonardo "me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja

y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos".⁸⁶

Como vemos, el fondo y la orientación de *Bodas de sangre* aparecen claramente pese al acusado erotismo— común a la literatura española desde sus orígenes— y el uso excesivo de elementos adyacentes de orden escénico que aún caracteriza a esta creación de Lorca.

Ahora bien, el que García Lorca base su obra en los problemas de su tiempo no significa, como advertimos, que esos problemas sean exclusivamente de su tiempo. El conflicto de este orden es común a todas las sociedades basadas en la discriminación social. Por eso no puede extrañar que sea ya tratado en el xvii. La diferencia estriba, y es una particularidad de la época, en que la distinción se establecía entre un noble y un burgués mientras que en el tiempo de Lorca, se instituye entre un burgués y un jornalero.

En realidad, el conflicto que implica la diferencia social en el amor sirve de materia dramática desde los orígenes del teatro español y ha sido abordado desde entonces tanto en la tragicomedia como en el paso, en el entremés o la comedia, lo que acredita que en sus comienzos —sin que cese nunca por entero— también el teatro español traducía aspiraciones sociales, siguiendo la tradición popular de la literatura española. Las creaciones dramáticas basadas en ese conflicto varían en función de la época del autor, de la manera de situarse ante ella y de presentar la realidad. Los

79 Acto I. Cuadro II. Aguilar, p. 1101-(80). Acto II. Cuadro I. Aguilar, p. 112.

81 Acto I. Cuadro I. Aguilar, p. 1091. (82). Acto II. Cuadro I. Aguilar, p. 1116.

82 Acto II. Cuadro I. Aguilar, p. 1116-(83). Acto I. Cuadro I. Aguilar, p. 1091.

84 Acto I. Final. Aguilar, p. 1115-(85). Acto II. Cuadro I. Aguilar, p. 1119.

86 Acto III. Cuadro último. Aguilar, p. 1179,

ejemplos que vamos a esbozar nos permitirán precisar aun más la naturaleza y amplitud de las relaciones de García Lorca con los clásicos, esta vez a través de un mismo asunto.

Más de cuatro siglos antes que García Lorca, Gil Vicente, escritor del Renacimiento, aborda ese conflicto en la *Tragicomedia de Don Duardos*.⁸⁷ En esta obra, Flérida se debate entre el deber impuesto "por la diferencia de clase social"⁸⁸ y el deseo humano de felicidad:

*Ardo en fuego de continuo
con ansias que no han nombre
ni medida.*⁸⁹

Todo siento, todo veo

*y todo se hace oscuro
para mí.*⁹⁰

*Qué será de mí, Artada,
pues que amar y resistir
es mi pasión?*⁹¹

Don Duardos protesta contra los prejuicios sociales y afirma que

*Quien tiene amor verdadero
no pregunta
ni por alto ni por bajo
ni igual ni mediano*⁹²

y se queja así de su suerte:

*Soy quien anda y no se muda
Soy quien calla y siempre grita
sin sosiego;*

*Soy quien vive en muerte cruda,
soy quien arde y no se quita
de su fuego.*

*Soy quien corre y está en cadena,
soy quien vuela y no se aleja
del amor.*⁹³

Pero Gil Vicente, "hombre del pueblo" y del Renacimiento, "en contacto entrañable con los hombres y la tierra de su Portugal",⁹⁴ resuelve felizmente el problema haciendo triunfar el principio de igualdad entre todos los hombres no sólo ante la muerte como se venía haciendo creer, sino también en el amor, formulando así el derecho a la igualdad en la vida.

*Sepan cuantos son nacidos
aquesta sentencia mía:
que contra la muerte y el amor
nadie no tiene valía.*⁹⁵

La conclusión de Don Duardos y el recurso que permite su consecución, describen un procedimiento inhabitual, y expresan una aspiración real. Así, mientras que en los libros de caballerías, el personaje central alcanza los favores de la amada convirtiéndose en héroe con proezas fantásticas, don Duardos, rey, se hace gañán para merecer el amor de la villana Flérida. Por este procedimiento, Gil Vicente invierte la trama clásica de la novela de caballerías: En efecto, las novelas, de la Edad Media, vuelven la espalda a la realidad y sus conflictos, y se evaden en un mundo entre fantástico y maravilloso. Por el contrario en esta pieza, Gil Vicente rehabilita la vida real con sus dificultades dignas de ser escenificadas, y no tiene necesidad de disimular el trabajo a través del cual el hombre resuelve esas dificultades, bajo el manto de hazañas. Es el signo de la oposición de los hombres y de la literatura del Renacimiento

to a los de la Edad Media.⁹⁶ Pero *Don Duardos* es el único caso en el teatro clásico en que sea claramente indicado, ya que no explícitamente planteado, sino por dos individuos que lo resuelven ellos mismos, un problema de este género.

Lope de Vega, un siglo después, aborda el mismo problema en *El perro del hortelano*. En la comedia de Lope, las exigencias sociales de su medio colocan a la marquesa de Belfor (Diana), enamorada de su secretario (Teodoro) ante este dilema: Sacrificar el honor al amor o el amor al honor.

Diana: *Porque si en quererle piensa,
ofende su autoridad;
y si de quererlo deja,
pierde el juicio de celos.*⁹⁷

¿Cómo va a resolver un problema de tanta monta Lope? Comienza proclamando que la diferencia de clase social es contraria a la razón natural.

Diana: *Que no ofende un desigual
amando, pues sólo entiendo
que se ofende aborreciendo*⁹⁸
Teodoro: *Esa es razón natural.*

Afirma que el querer a quien fuere no es atentatorio al honor.

Anarda: *¿Qué ofensa te puede hacer
querer hombre, sea quien
fuere?*⁹⁹

Pero sostiene contradictoriamente, ateniéndose al código de honor, que entre

*desiguales
mal se concierta el amor!
que amor se engendra de iguales*¹⁰⁰

y pone en boca de Diana:

*Yo quiero a un hombre bien; mas no
se me acuerda
que yo soy mar y que es humilde barco,
y que es contra razón que el mar se
pierde*¹⁰¹

para acabar maldiciendo con fuerza el "honor" y sus inapelables exigencias

*¡Maldígate Dios, honor!
Temeraria invención fuiste,
tan opuesta al propio gusto
¿Quién te inventó?*¹⁰²

Pero, como atemorizado por haberse excedido con esta pública denuncia, pone fin a la comedia justificando la discriminación social como un mal necesario, adoptando una actitud conciliadora entre extremos inconciliables.

*Mas fue justo,
pues que tu freno resiste
tantas cosas tan mal hechas*¹⁰²

De todos modos el amor triunfa de las convenciones sociales como en *Don Duardos*. La diferencia radica en que la solución no reposa sobre la exigencia del derecho de igualdad de todos los hombres, sino que es el efecto de un burdo artificio tramado por un criado con la complicidad de los principales personajes de la comedia.

En realidad Lope si bien plantea el problema en forma de dilema, lo deja finalmente intacto, o sea lo formula con audacia y lo escamotea con astucia como corresponde al autor del *Arte nuevo de*

hacer comedias. Ese procedimiento de Lope es el reverso del utilizado por Gil Vicente. Lope eleva al secretario al rango de noble; Gil Vicente convierte al rey en simple gañán. La audacia y entereza del escritor del Renacimiento contrasta con la astucia y la doblez del autor de la Contrarreforma. No obstante esta comedia de Lope no deja de contener una sátira contra los prejuicios sociales de su tiempo, aunque más velada que en otras de sus creaciones dramáticas.

Como vemos, el problema de *Bodas de sangre*, de *La tragicomedia de Don Duardos* y de *El perro del hortelano* es el mismo. En cambio el modo de tratarlo y su desenlace son distintos. Las dos últimas tienen un final idílico, aunque el modo de llegar a él no sea el mismo. *Bodas de sangre* acaba, por el contrario, en sangre. La diferencia en el desenlace se corresponde con la diferencia en la manera de abordar el asunto. Gil Vicente y Lope de Vega presentan el conflicto dentro del plano de lo real, pero trascienden al plano de lo imaginario para pergeñar su solución. García Lorca, al contrario, no se sale del marco de lo real. Si *Bodas de sangre*, como todas sus tragedias, acaba en sangre, es porque en la realidad ocurre así, porque persisten las causas reales del problema y mientras persistan habrá actos de rebelión, sangre. La *Tragicomedia de Don Duardos*, la comedia *El perro del hortelano* y la tragedia *Bodas de sangre* traducen los problemas respectivos de la época en que fueron concebidas y la posición del autor de cada una de ellas frente a esos problemas. Situadas esas obras en la perspectiva histórica, hallamos que la diferencia entre Gil Vicente y Lorca, por ejemplo, es de la misma naturaleza que la diferencia de preocupaciones de los hombres con convicciones progresivas, pero de épocas diferentes.

Todo esto nos permite establecer, desde otro punto de vista, que si García Lorca se hubiera inspirado en el teatro clásico y fuese realmente el continuador de Lope hallaríamos entre ellos una cierta afinidad en el modo de enfocar y de buscar una solución a los problemas candentes de su época respectiva, al menos en las obras en que son tratados los mismos asuntos. En cambio, nada acreditada, como se ha visto confirmado bajo otros aspectos, la existencia de las relaciones que se atribuye a esos teatros. No obstante, y el dato es importantísimo, García Lorca no sólo conocía *El perro del hortelano* así como muchísimas otras creaciones de Lope, sino además, y muy bien, la *Tragicomedia de Don Duardos* como lo revelan algunos testimonios del tenor de los siguientes.

87 Editada por Dámaso Alonso. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1942.

88 Dámaso Alonso. *Ibid.*, p. 26- (89). *Ibid.*, versos 1826-1828.

90 *Ibid.*, versos 1836-1838 (91). *Ibid.*, versos 1845-1847.

92 *Ibid.*, versos 1521-1524.

93 *Ibid.*, versos 1577-1585.

94 Dámaso Alonso. *Ibid.*, p. 21.

95 *Ibid.*, versos 2048-2051.

96 Los erasmistas y los humanistas en general condenarán la novela de caballerías. Cf. Bataillon. Erasmo y España II, p. 217 y ss.

97 Acto I. Escena XXII.

98 Acto I. Escena XVII.

99 Acto II. Escena XII.

100 Acto II. Escena XIV.

101 Acto II. Escena XXV.

102 Acto III. Escena VII.

La situación inicial creada a las víctimas del conflicto entre las diferencias sociales ante el amor es similar en Flérida y la Novia y es expresada de manera aproximada por ambas.

Flérida: *¿Qué será de mí, Artada,
pues que amar y resistir
es mi pasión?*¹⁰³

Novia: *¡Ay qué sin razón! No quiero
contigo cama ni cena
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera*¹⁰⁴

Estas concordancias que no existen entre la pieza de García Lorca y la de Lope ni entre la de éste y la de Gil Vicente y que no se explican por el simple hecho de abordar el mismo asunto, las hallamos igualmente entre Don Duardos y Leonardo.

Don Duardos: *Soy quien calla y siempre
grita
Soy quien arde y no se
quita
de su fuego.*

Leonardo: "Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima!"¹⁰⁵

Las concordancias formales son aquí del orden de las ya comentadas entre *La vida es sueño* y *Mariana Pineda*. En efecto, Gil Vicente emplea sucesivamente

calla, arde, fuego

y García Lorca:

callar, quemarse, fuego.

Si tomamos el fondo, es decir, el desarrollo del conflicto, notamos que Flérida no se considera con culpa por seguir a Don Duardos sin haber consultado previamente con su padre.

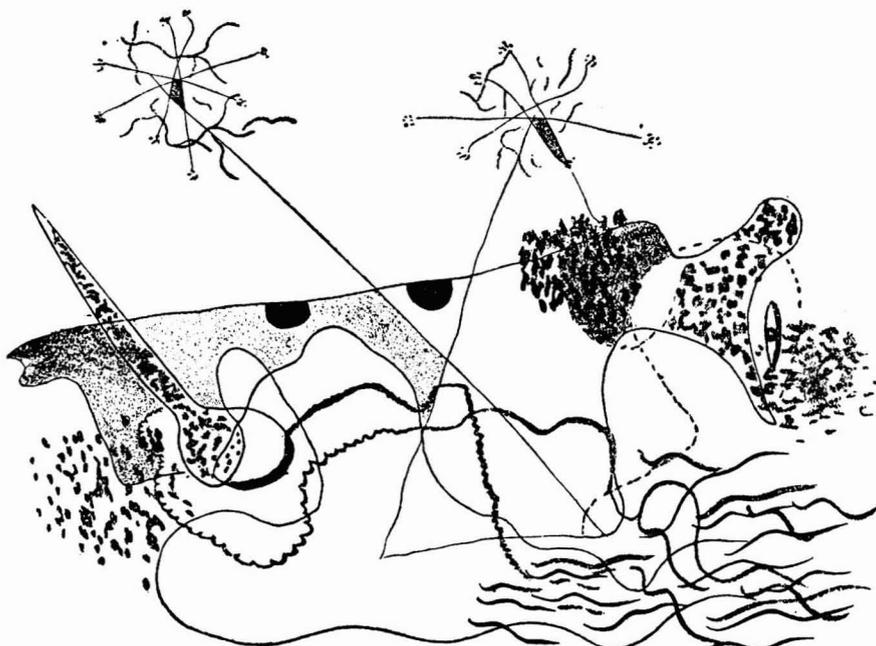
*Si mi padre me buscare
que grande bien me quería
digan que amor me lleva
que no fue culpa mía.*¹⁰⁶

A su vez Leonardo rechazará toda clase de culpa personal o extra-humana¹⁰⁷ y atribuirá el origen del acto desesperado de una huida con la Novia a la diferencia de clase social impuesta por el poder del dinero¹⁰⁸

Leonardo: *Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas*¹⁰⁹

Los personajes tienen aquí de común, además de su actitud ante la culpa, la ruptura de los obstáculos, la huida. En cambio hay una divergencia total en cuanto a la motivación: La huida de Flérida y Don Duardos representa el triunfo del derecho de igualdad de todos los hombres; la fuga de la novia y Leonardo es un desafío desgraciado, trágico a la injusticia que entraña la desigualdad social en el problema del amor:

*que no me importa la gente,
ni el veneno que nos echa*¹⁰⁹



Ojo y villanos

Por último, al verso de Gil Vicente
que no fue la culpa mía
corresponde éste de García Lorca
que yo no tengo la culpa

La utilización por García Lorca de elementos sintácticos y estructurales de *Don Duardos* en *Bodas de sangre*, así como de *La vida es sueño* en *Mariana Pineda* es innegable. Pero García Lorca los supo hacer suyos así como algunas otras fórmulas y experiencias técnicas de autores clásicos. Y en su afán de hacer un teatro genuinamente español y de su tiempo llega incluso a los mismos cimientos de nuestro teatro. De Encina montará algunas églogas para La Barraca y utilizará alguno de los recursos dramáticos pero invirtiéndolos: Una vez más, el modo de situar a los personajes y de situarse en relación con ellos determina el papel de los mismos. Así, el Ama, en *Doña Rosita la soltera*, al introducir a cada uno de los personajes en escena sustituye a aquel Gil Cestero de la *Égloga de Plácida y Victoriano* encargado de presentar a los "interlocutores", pero con un objetivo opuesto. La inversión de papeles entre el "simple" y el Ama consiste en que Gil, hijo del pueblo como ella, hace reír a costa suya con necedades de toda laya

*Por dar (le) algún solacio
Y gasajo y alegría*

al público aristocrático, mientras que en *Doña Rosita* es el Ama quien sirviendo ridiculiza a quienes la mandan.

*

García Lorca se distinguió de los "clásicos", en general, en que adoptó una actitud crítica ante la vida y abordó conflictos humanos engendrados por la estructura económica y social, con el propósito deliberado de descubrir sus causas para contribuir a su transformación. Percibió el movimiento que la realidad lleva consigo y fue hacia los problemas que surgen de ella con ánimo de comprenderlos y de hacerlos comprender. Con este fin, combatió con los hombres progresivos de su tiempo con entusiasmo que "es la fe candente, la fe al rojo por la esperanza de un día mejor".¹¹⁰

La obra dramática de García Lorca por su contenido e intención no sólo no es una prolongación del orden que fuere, del teatro "clásico", ni se inspiró en los temas "eternos" del mismo, sino que es su reverso, su antítesis.

La razón de la ausencia total de preocupaciones metafísicas en su obra dramática y por consiguiente de temas de carácter metafísico; la razón de su realismo la explica Lorca en sus últimas declaraciones conocidas hasta hoy —y que por corresponder con su obra y ser como una recapitulación de declaraciones anteriores adquieren particular interés— en términos precisos y categóricos: "La creación poética es un misterio indescifrable, como el misterio del nacimiento del hombre. Se oyen voces no se sabe de dónde, y es inútil preocuparse de dónde vienen. Como *no me he preocupado de nacer, no me preocupé de morir. Escucho a la naturaleza y al hombre con asombro, y copio lo que me enseñan sin pedantería y sin dar a las cosas un sentido que no sé si lo tienen. El dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento, me evitan trasladar mi casa a las estrellas.*"¹¹¹ Así por paradójico que parezca, García Lorca pudo hacer suyas experiencias ajenas, como hemos podido comprobar, sin que por ello dejen de ser perfectamente identificables; y la razón no radica precisamente en las "analogías" que puedan establecerse entre García Lorca y los clásicos, sino en las diferencias radicales que existen realmente entre ellos.

103 *Tragicomedia de Don Duardos*. Versos 1845-1847.

104 *Bodas de sangre*: Acto III. Cuadro I.

105 *Bodas de sangre*: Acto II. Cuadro I.

106 Versos 2009-2012.

107 Acto II. Cuadro I: Después de mi casamiento he pensado noche y día de quién era la culpa, y cada vez que pienso sale culpa nueva que se come a la otra. ¡Pero siempre hay culpa!

108 Acto II. Cuadro I: Leonardo: ¿Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo. Pero dos bueyes y una mala choza son casi nada. Esa es la espiná. (Subrayado por nosotros.)

109 Acto II. Cuadro I. Subrayado por nosotros.

110 *El defensor de Granada*. 9 de marzo 1928 in B. H. 1953.

111 *El Sol*. Madrid, 10 junio 1936. Aguilar, p. 1637.

QUETZALCÓATL

CANTO XII

EL ÁRBOL DE PIEDRA

VIEJO SOY y lleno de zozobra, Nanotzin. En el espejo me he mirado: Aquí, en el lugar que llaman Junto al Árbol, me he mirado a través de mis lágrimas...

Abandoné mi ciudad, quemé todas mis casas, escondí en lugares secretos obras de belleza, como un arco iris volaron hacia las costas mis prodigiosas aves, y comencé mi camino en cerrazón de alma, como ciego tameme de mí mismo, abrumado por el peso de la última luna de mi tristeza.

Me he mirado en el espejo, Nanotzin, y he visto mi barba como una gran araña gris: viejo soy, un harapo de congoja. Cada piedra del camino ha sido un azar para mis vacilantes piernas y mi cuerpo se ha engurruido de miedo. Ante la aurora me he sentido como un simio cano sostenido por muletas de viento; y llegamos aquí, donde el espejo y mi rostro se habían citado, aquí, no un lugar de descanso sino de piedras amontonadas, donde por primera vez me he asomado a mi vejez, Nanotzin, frente al árbol... Y yo, Quetzalcóatl, desde ahora comedor de ceniza y sonaja de sollozos, frente al árbol vivo de brisa y sonoro de aves, he visto mi rostro...

Sí, he visto el espanto y la senectud en mi rostro, Nanotzin. Y he gemido. He visto la devastación de mi cabeza en la piedra bruñida. Y he gritado. Los pájaros callaron en el árbol, asustados por mi voz. Ninguno huvó: callaron nada más. Pero no había silencio. Y yo lloraba. Se oía, lejos, el graznido de un cuervo: un ronco y continuo voznar... Y a poco tomé de nuevo el espejo para mirar mi boca. Sólo la boca, Nanotzin, porque los ojos no hubiera podido... Solamente la boca, digo, mientras el cuervo seguía graznando y el sol se alzaba sobre la cumbre de la loma... Y la vi, abierta diríase por dos garfios invisibles, lastimosa, como para que le acercaran el trapo del vómito: un negro agujero hecho en un costal de huesos y silencio, mi boca antaño fuente de la palabra, mi boca que volvió a gritar cuando

los pájaros, todos a la vez, reanudaron su gorjeo en el árbol...

Y caí sobre las piedras,
herido por la pajarera algarabía...

De bruces quedé allí sobre las piedras, callado ya, tapándome con las manos los oídos, en vano, porque seguía oyendo sus trinos, y deseando morir allí mismo, sobre las piedras...

Pero no había aún ninguna raíz en mí para la más profunda noche. Mi corazón no accedía, Nanotzin, y morir es entrar después de haber asentido en el umbral.

Y estaba allí, Nanotzin, temblando, recién nacido a mi vejez, acezante, yo, Quetzalcóatl, uno y tres al mismo tiempo: árbol, dolor y piedra, tendido cara al cielo y ya ladeada la cabeza, contemplando en mi alma lo que mis ojos verían en seguida y hacia donde lanzaría lo que mi mano aferraba: el gran árbol rojo...

Volaron mirada y piedra,
el arrobo y la ira, Nanotzin, alcanzando al unísono el árbol luminoso: la piedra hundida en el centro del tronco y la mirada ascendiendo por el espeso ramaje hasta la cima, de donde bruscamente los pájaros surgieron como una erupción multicolor.

Y ante el árbol de luz sigo. Ha callado el cuervo y tiembla el cielo. ¡Ay tronco de la remembranza y ramas de la vida! La luz viene de abajo, luz de la tierra hecha savia que asciende hasta el diálogo de las hojas. ¡Oh rumorosa luz interior del tronco de corteza y cicatriz..., con la piedra, ¿la ves, Nanotzin?..., con la redonda piedra negra: ojo brutal y tranquilo sin ser y sin tiempo, la fija y dura conciencia inmutablemente abierta entre el pánico de la mudanza y la eternidad de los retornos!

Y he aquí, Nanotzin, que yo, hombre acabado, Quetzalcóatl en el lugar llamado Junto al Árbol, aún espero, farfullando palabras indigentes, yo que era la palabra que daba testimonio como el ave solitaria confirma en el mar la tierra, la palabra que convertía en puro lo oculto y hacía habitable el espíritu.

Sí, aún espero aquí con otra piedra en la mano, frente al árbol de luz que me requiere, yo, hombre acostado en su fin y, por la espera, erguido y desnudo en el comienzo de una nueva duración, sólo con la piedra, la semilla y el recuerdo...

Con la piedra

que lanzo ahora cerrando los ojos y vuela dentro de mi alma a través de una claridad de relámpago detenido hacia el árbol enraizado en el sueño y choca como un sollozo contra el tronco...

Suéltame las manos, Nanotzin, no preguntes nada ahora.

Espera... La luz herida duele, adentro... Me duele la luz. ¡Oh escucha! ¿No oyes? Ya canta el manadero de imágenes... No temas; no caeré, criatura... Un viento de oro mece las ramas y me acaricia el rostro, el tronco oscila al ritmo de mi cuerpo... No caeré aún. Nanotzin, el árbol de belleza es también árbol de dolor, en el que no anida ninguna ave de tiniebla...

Ahora una rama cimera se extiende como un brazo, y diríase que termina en una mano engarfiada en torno a un fruto que brilla como un pequeño sol de piedra. Mira, la rama se levanta como mi brazo y me lanza el fruto-sol contra la frente, y yo a mi vez lanzo una piedra, y otra, y otra... Me tambaleo, Nanotzin, pero no me caeré mientras en el montón queden piedras, que vuelan como pájaros y se hunden como armas...

Ya no duele la luz, y cada piedra que se hinca en el árbol resuena en mi espíritu con un sonido diferente, ecos de otros ecos que son imágenes, bandadas de recuer-

dos que se posan en la colina de mi corazón: mi vida, Nanotzin, mi pasado, mi escudo de sol y el espejo humeante del tentador; mis horas, mis días y mis años, el rostro del fuego y el del agua lustral, el nacimiento de la Estrella en mi boca profética... Y evoco hombres que bajaban de las nieves y olían a madera, y otros que subían de los litorales con panes de sal envueltos en anchas hojas; y todos se tendían entre las altas hierbas a esperar el rumor de mis pasos, el milagro de mi presencia y la quietud de mi sombra... Y mujeres hubo, Nanotzin, antes y después de ti; pero con ninguna de ellas compartí yacija ni di las siete vueltas nupciales en torno a una hoguera... Sólo tú... Con voz de río llegué hasta tu cuerpo de canoa nueva, tu cabellera de sauce y tu sonrisa de hoja lloviznada...

Y ahora todo es ido, ¡oh alma asediada de hielos! Todo se fue... ¿Qué queda, corazón, sino volver sobre las propias huellas, entre imagen y bandada, eco y colina, racimo y aguijón? ¿Para qué las preguntas cuando toda respuesta señala hacia la comarca del girasol negro y de las sombras embijadas y ha sumbado la última piedra?

Quieto ha quedado el árbol, Nanotzin, y quieto estoy yo. ¡Tengo frío! Viejo soy y lleno de palabras acurru-cadas. El viento se ha dejado caer sobre el árbol y duerme entre ramas de piedra. ¡Cómo pesa el viento dormido! ¡Cómo pesa el silencio del mundo en los brazos de mi alma! Mis rodillas se doblan, el árbol oscila de un lado a otro, dulcemente, acunando al viento, como yo acuno mi silencio... Yo, Quetzalcóatl en cuclillas sobre el polvo, llorando muertas estrellas, la cabeza entre las rodillas, mientras el árbol empieza a desmoronarse piedra tras piedra, estrecho con fuerza mi silencio, niño de roca en mis brazos de musgo, hijo de mi noche que cae sobre la tierra, y oigo el hondo golpe, Nanotzin, el eco remoto que torna de mi bosque profundo, el sollozo de los cielos en el cuervo que vozna, vozna y vozna...

—No.

CARIÁTIDES

Por Juan GARCÍA PONCE

Dibujos de Alberto GIRONELLA

A MECHE

UNA TARDE DE ENERO, después de muchos meses, de pronto, en la calle, me encontré a Raúl. Había estado lloviendo y un viento helado y cortante se colaba por cada bocacalle. Él estaba tan peinado como siempre y el frío no parecía afectarle en nada. Como no tenía que hacer, lo invité a tomar un café.

Apenas estuvimos acomodados, mientras yo me frotaba las manos y soplaba sobre ellas tratando de hacerlas entrar en calor, me preguntó si ya sabía lo de Gabriela. Le contesté que no, y era verdad; como también lo era que no estaba interesado en saberlo; pero afuera hacía frío y no teníamos nada más de que hablar, así que después de la primera respuesta me quedé callado.

—Está en un sanatorio —siguió él.

—¿Por qué? —pregunté yo.

Él sonrió, satisfecho.

—Dejó a Erick y se volvió loca. ¿No es increíble?

Aunque no pensaba lo mismo, no tenía ganas de exponer mis motivos y no contesté nada. Raúl siguió hablando. Su café se enfrió en la taza sin que lo tocara; yo terminé el mío y me fumé varios cigarros. Al fin, como si nos fuéramos a ver al día siguiente, dijo que tenía que irse, nos levantamos y lo acompañé hasta la esquina, donde tomó un taxi.

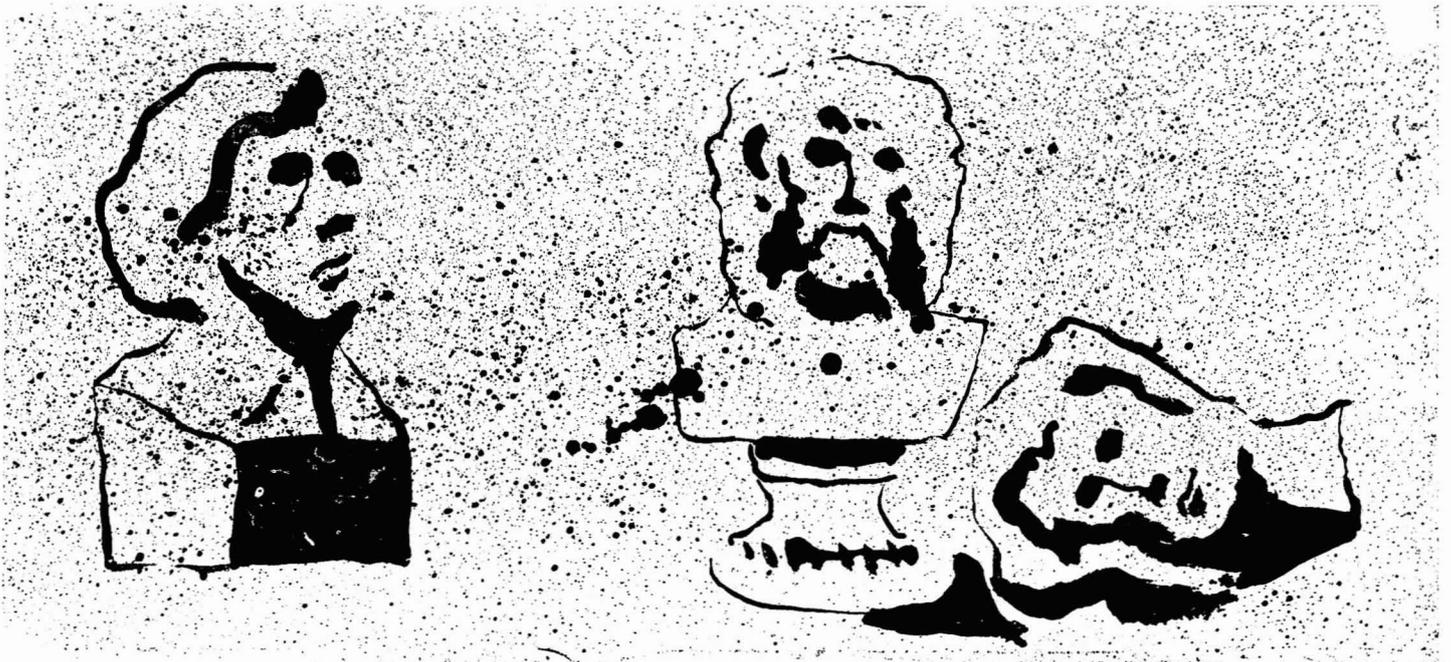
Seguía haciendo frío, pero el aire había disminuído y decidí que podía regresar caminando a mi casa. Durante el trayecto pensé todo el tiempo en Gabriela, en los Riviere, y me arrepentí de no haberle preguntado más detalladamente a Raúl por Elena. Aquella fue una época extraña y recordarla me producía una cierta nostalgia.

Fue Raúl precisamente el que me introdujo en el mundo de los Riviere, de Elena, de Gabriela y de Pablo, su padre. Él era primo lejano suyo o algo por el estilo, pero, desde luego, su carácter no tenía nada que ver con el de ellos. Todavía recuerdo la sorpresa que me produjo saber que conocía gente de ese tipo. Porque los Riviere eran, en verdad, una familia extraordinaria. Pablo, el padre, había hecho una fortuna como comerciante y, gracias a esto, vivían en una casa enorme. Pero cuando los conocí no podía decirse que fueran precisamente ricos; porque apenas reunió el dinero

que él consideraba suficiente, Pablo había abandonado todo para dedicarse a realizar el sueño de su vida: ser un artista, así, en general, pero especialmente como escultor. Por este motivo, la casa estaba llena por todos lados de vaciados en yeso, torsos de bronce, cariátides que no sostenían nada y reproducciones en tamaño natural de esculturas clásicas que contrastaban violentamente con el aspecto burgués y conservador de los muebles, el mantón de Manila sobre el piano de cola y el recargado estilo colonial-californiano de la construcción.

En el empeño de realizar su sueño, Pablo había invertido gran parte de su vida y gastado, además, casi todo su dinero. Sin embargo, no pensaba ni por un instante en volver a trabajar en algo productivo; se encerraba todas las mañanas en su estudio —un salón gigantesco en el que había prohibido que se hiciera cualquier clase de limpieza por elemental que fuera, por lo que, a pesar de los innumerables objetos de valor que había reunido en él, tenía un aspecto indescriptible —y además de cientos de esculturas sin ningún interés, había realizado varios cuadros y escrito y editado por su cuenta dos libros sobre el feísmo en el arte o algo parecido; abominaba la pintura moderna, era testarudo e intransigente hasta la locura, soportaba con una sonrisa de tolerancia y compasión la tontería de su esposa (que, sabiamente, había decidido hacerse a un lado, llevar los asuntos de la casa en la mejor forma posible y guardar un silencio casi absoluto) y a pesar de todo, en mayor o menor grado —aunque esto sólo lo advertí mucho después— sus tres hijas estaban enamoradas de él. Con su único hijo, Enrique, inteligente y práctico, casi no hablaba y en el fondo lo despreciaba tanto como a su esposa. Elena y Gabriela en cambio eran sus favoritas. Con Carmen, la mayor, también estaba en buenas relaciones, sobre todo porque su marido, un vago redomado que se fingía pintor y había llegado a adquirir una cierta pericia en plagiar a Van Gogh adaptándolo al paisaje mexicano, le daba siempre la razón. Pero ella vivía en Toluca y sus visitas no eran muy frecuentes, aunque siempre terminaban con un sablazo.

Cuando Raúl me llevó a la casa, me presentó como escritor y eso, automáticamente, me dio cierto prestigio, aunque en realidad trabajaba en una oficina y escribía, sí, pero sobre todo cartas comerciales. Sin embargo, mi interés por la literatura, el arte y esas cosas era casi tan grande como el de Pablo, y el ambiente de la casa me fascinó de inmediato.



Nunca llegué a ser amigo de Enrique, pero en cambio casi me enamoré de Elena e intimé enseguida con Gabriela. Me pasaba todo mi tiempo libre en la casa y hablábamos interminablemente. Ella había estado casada y tenía una hija. Su marido no tenía nada que ver con el arte, pero creo que era muy guapo. Durante dos años más o menos habían sido felices. Nació su hija y luego ella descubrió que él la había engañado: no trabajaba en nada, jugaba, hacía trampas en el juego y todo el dinero que llevaba a su casa era producto precisamente de ellas, aunque algunas veces también ganaba limpiamente. Gabriela se separó de él y regresó con su hija a la casa de sus padres.

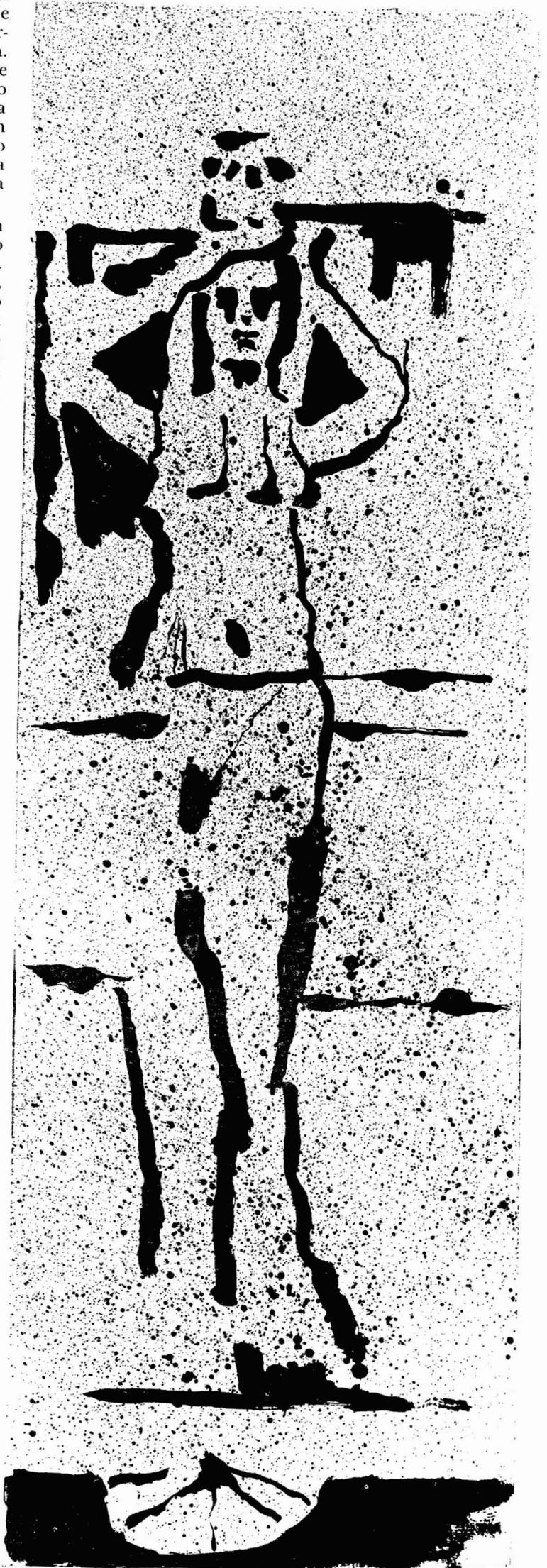
Un año después, él fue acusado de complicidad en un fraude y encarcelado. Con este pretexto, ella pidió y obtuvo con toda facilidad el divorcio y la patria potestad de la niña. Desde entonces habían pasado dos años. Luis, el marido, seguía en la cárcel y Gabriela trataba de mencionarlo lo menos posible, sin conseguirlo siempre. Su hija, una niña extraordinariamente nerviosa, de cara asustada y mirada huidiza, deambulaba todo el día por entre los vaciados de yeso y las figuras de bronce con una muñeca en los brazos y echaba a correr apenas alguien le dirigía la palabra. Gabriela, mientras, tomaba lecciones de canto, soñaba con debutar algún día en la ópera y deslumbrar a todos en general y a su padre muy en especial, y en tanto ensayaba cantando en bodas, bautizos y todos los domingos en el coro de una iglesia. Tenía una voz agradable y bien timbrada, y tal vez hubiera podido llegar a ser cantante.

Elena, todavía lo creo, era maravillosa; pero tan tímida como la hija de Gabriela. Cuando la conocí tenía quince años y estudiaba secundaria y piano. Algunas tardes, después de mucho rogarle, Gabriela lograba que tocara un momento para nosotros. Empezaba con mucho entusiasmo; pero siempre, poco antes del final se detenía de pronto, se volvía hacia nosotros, bajaba los ojos sonriendo, entre tímida y avergonzada, nos decía: "Ya lo ven... No puedo", y regresaba a su sillón a escuchar con ojos atentos todo lo que decíamos, sin intervenir para nada. Yo trataba de convencerme a mí mismo de que sólo era una niña; pero en realidad a quien iba a ver era a ella.

A veces, Pablo hacía una excepción y con el pelo cano, largo y despeinado cayéndole sobre la frente, vestido de artista, con unas botas toscas, un sucio pantalón de dril y un suéter azul oscuro manchado de yeso, bajaba de su estudio; se sentaba entre nosotros, se apartaba el pelo de la frente con un ademán cansado, y me preguntaba mi opinión sobre algún libro o alguna de sus obras recientes. Yo trataba de salir del paso en la mejor forma posible diciendo vaguedades que no pudieran molestarle, pero a él no le interesaban mis respuestas. Tomaba su pregunta como un simple punto de partida y hablando sin parar, pero no sin cierta solemnidad real, destruía a Picasso a Braque y hasta a Orozco y Rivera (a pesar de que pensaba como este último que el arte debería tener un sentido social y en su libro sobre el feísmo alababa la belleza de esas figuras de obreros sudorosos, con el martillo en alto, presto a caer sobre una piedra o sobre la cabeza de cualquier capitalista, y en cambio despreciaba la dulzura de tantas inútiles vírgenes renacentistas). Gabriela y Elena lo escuchaban embobadas y Lolita, la esposa, pasaba de pronto frente a nosotros, como un fantasma silencioso, preocupado por tonterías como la cena y la ropa que se había dado a la tintorería. Mientras, se hacía de noche; desde la calle llegaba, lejano y apagado, el sonido del tráfico; las luces de los coches hacían brillar por un momento el bronce del busto de Elena realizado por su padre y yo pensaba que todo era muy interesante y sugestivo.

Por su parte, Enrique organizaba también de vez en cuando alguna reunión. Pablo daba el permiso, pero se encerraba en su cuarto, hosco y enfurruñado, lamentando la vulgaridad de espíritu de los amigos de su hijo. Lolita, encantada de poder demostrar su habilidad como ama de casa, atendía con extrema amabilidad a los invitados; pero se ponía furiosa cuando estos dejaban sin bailar a cualquier muchacha, amenazaba con echarlos y terminaba creando un clima de inquietud un tanto desagradable. Gabriela compartía la opinión de su padre, pero bajaba siempre, aunque también siempre muy en el papel de hermana mayor seria e interesada en otras cosas. Elena, con calcetines todavía, se sentaba en un rincón y miraba todo con ojos desorbitados. Yo, que asistía también, con Raúl, me libraba de la obligación de bailar conversando con Gabriela.

Las fiestas, en general, aunque no muy divertidas, sí eran bastante ruidosas. Los amigos de Enrique habían formado



un conjunto de música afrocubana; arrinconaban contra la pared los muebles y todos brincaban y sudaban tratando de seguir sus ritmos. A veces, Enrique se acercaba a Gabriela y a mí y trataba de convencernos de que bailáramos, gritando por encima de la música. Le hacíamos caso. Gabriela bailaba muy bien y a mí me gustaba sentirla entre mis brazos; pero de pronto empezaba a hablar de Luis con una conmiseración que no lograba ocultar su nostalgia, luego lo comparaba con su padre, y al fin me ponía la mano en el cuello y se apretaba contra mí. Aunque esto no me desagradaba, la situación era tan equívoca que prefería dejar de bailar y volver a nuestras conversaciones de siempre.

—¿Conoces la correspondencia entre André Gide y Rainer María Rilke?

—Sí —mentía yo.

—Es maravillosa, ¿verdad? Pero, desde luego, Rilke es el que es verdaderamente extraordinario. Conocer a alguien así... Eso sí que valdría la pena. —Sonreía y ponía la mano sobre las mías—. Sin intención de ofenderte, conste. —Hacia una pausa y luego seguía con absoluta naturalidad—. Yo no soporto la falta de sensibilidad. Por eso sólo podría enamorarme de alguien como papá.

Las parejas seguían brincando a nuestro alrededor. Ella, ajena a todo, se perdía en interminables relatos sobre su infancia, la juventud de su padre y lo maravilloso que era todo entonces, a pesar de que él tenía que trabajar aún en una serie de tonterías que no le importaban y le quitaban el tiempo. A mí entonces, aunque no dejaba de vigilar a Elena, todo me parecía fascinante también; pero al final; sin darse cuenta, Gabriela llegaba a la época de Luis y cambiaba de tema. Creo que en realidad, hasta que se separó de él, nunca había logrado diferenciarlo de su padre, y lo que motivó la ruptura fue precisamente este hecho.

Raúl me preguntaba si estaba enamorado de ella; y yo que nunca quise decirle que la que en verdad me importaba era Elena, prefería dejarlo en la duda. Él era una persona muy difícil y aunque en un tiempo fuimos bastante amigos, nunca llegamos a intimar realmente. Por eso, cuando por motivos que no vienen al caso dejamos de vernos, no hice nada para reiniciar la amistad.

Por fin, en el coro de la iglesia, Gabriela conoció a Erick, que era uno de los barítonos, y empezó a salir con él. Nuestra relación se enfrió un poco; pero este suceso me dio ocasión de tratar más a Elena, que salía a recibirme cuando Gabriela no estaba. Nunca perdió la timidez y en realidad al principio hablábamos muy poco; pero se sentaba a mi lado y lentamente fui consiguiendo que me contara cosas de sí misma. Admiraba a su padre, tanto como Gabriela y de la misma manera enfermiza que ella; pero también quería a su hermano y la falta de comprensión entre él y Pablo la hacía sufrir. Me di cuenta de que se sentía muy sola y a veces también muy desgraciada, aunque era incapaz de confesárselo a nadie. Leopoldo quería hacer de ella una gran pianista y a ella le gustaba tocar; pero la idea de hacerlo en público le llenaba de un miedo invencible. Me contó algunas cosas que no sabía de Gabriela y también que una vez Carmen, su hermana, había intentado suicidarse por falta de dinero y desde eso su padre le pasaba una mensualidad. Ella, en el fondo, a pesar de su miedo, lo único que deseaba era ser una muchacha como cualquier otra que asistiera a bailes, tuviera enamorados y pudiera gozar de esas cosas sin ninguna preocupación, sólo que en su casa tener esas aspiraciones era una deshonra irreparable y siempre fingió desdenarlas.

—Cuando era chica —me decía—, me iba a la huerta de la casa de Toluca y pensaba que los árboles y los pájaros y las nubes deberían poder hablar, para contestarnos cuando quisiéramos. Enrique y yo nos llevábamos muy bien entonces. Vivíamos trepados en los árboles. Una vez me subió a uno y me dejó allí y yo me pasé horas llorando, porque no podía bajar. Luego tenía un miedo horrible de que lo acusara. Cómo iba a hacerlo. Enrique es muy bueno. Es una lástima que todo haya cambiado tanto. Si pudiéramos volver a ser niños...

En tanto, Erick visitaba ya a Gabriela en su casa y asistía a las reuniones que organizaba Enrique, así que yo me dedicaba por completo a Elena. Durante una de esas fiestas bailé por primera vez con ella. Esa noche había bajado por primera vez sin calcetines y creo que los dos la pasamos muy bien.

A la salida, Raúl me dijo que Lolita se había acercado a él para comentar que no le gustaba que me ocupara

tanto de Elena, que ella era muy chica y, después de todo, ellos no sabían nada de mí. No le hice ningún caso.

Seguí visitando a Elena como de costumbre, hasta que una tarde Pablo se presentó de pronto y le pidió que nos dejara solos. Como siempre, vestía su grueso y manchado suéter azul oscuro y tenía las manos, el pantalón y las botas llenas de yeso.

—Tú sabes que yo no tengo precisamente un espíritu burgués y no comparto los prejuicios de muchísima gente —empezó—; pero mi mujer... bueno, tú ya la conoces. Es inútil; nunca sacaremos nada de ella. Está educada de una manera y es imposible hacerla cambiar. Me desagrada mucho todo esto, no va con mi carácter ni con mis ideas; pero en cierta forma tiene razón y, aunque por diferentes motivos, yo pienso lo mismo que ella. Tú sabes que tengo ciertos proyectos para Elena y no me gustaría que no llegaran a realizarse. Ella es sólo una niña, una niña muy sensible y muy inteligente, pero sólo una niña. Con Gabriela era distinto. Ella, creo yo, ya sabe lo que hace y tú le has hecho mucho bien inclusive. Pero Elena es otra cosa. Bueno el caso es que mi mujer piensa que no debes venir a verla tan seguido. Ella puede imaginarse cosas y... Tú eres un muchacho inteligente y me comprendes, ¿no es cierto?

Yo estaba harto. Cuando empezó sentí el impulso de adoptar el papel de enamorado rebelde, pero al final sólo me sentía fastidiado y no quería saber nada de nada.

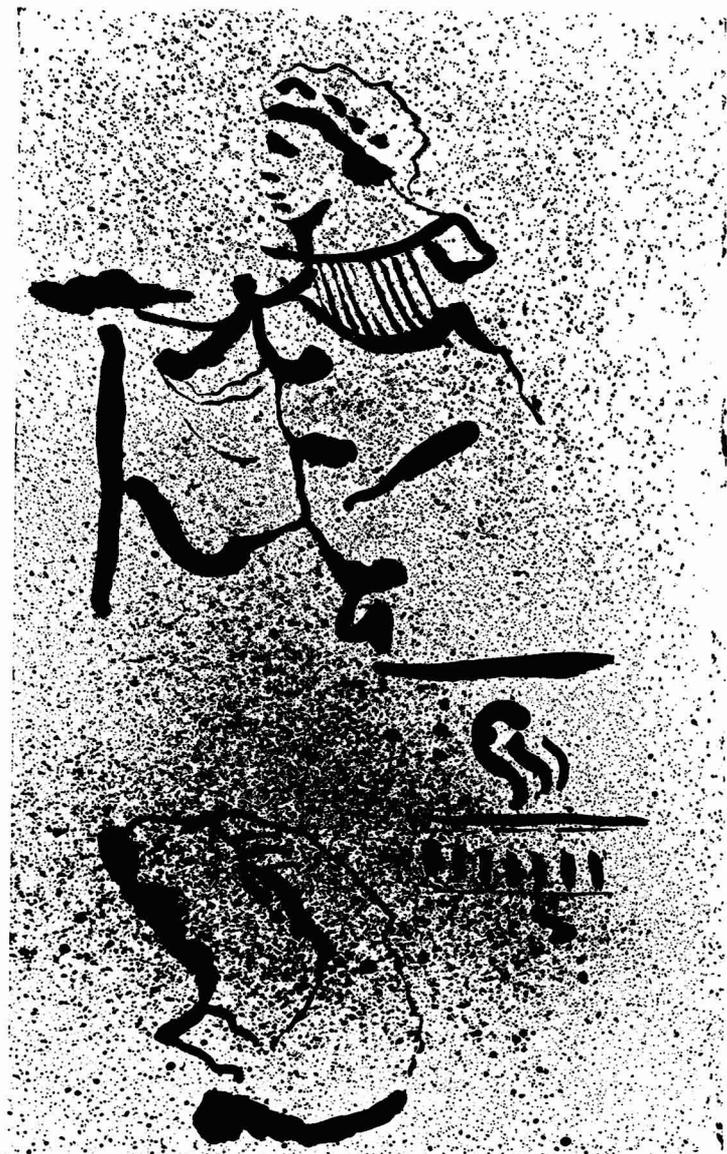
—Comprendo —dije—. Pero yo no...

Pablo no me dejó terminar.

—No me gustaría que me malinterpretaras. No quiero decir que no vuelvas. Aquí todos te estimamos. Sólo debes... cómo te diré, espaciar un poco más tus visitas, para que Elena no piense que tienes... otro tipo de interés.

Lo comprendía todo; pero ahora estaba exasperado y no quise admitirlo.

—No es necesario —contesté—. Le prometo que no volveré.



Pablo hizo un esfuerzo.

—Como quieras —terminó.

No esperaba que reaccionara así; pero ya que lo había hecho no había nada que decir. Salí de la casa y me propuse no regresar e intentar ver a Elena en algún lado, fuera de ella.

Sin embargo, dejé pasar una semana sin hacer nada y una tarde Gabriela me llamó por teléfono para pedirme que fuera a verla. Me dijo que sabía lo que había pasado con su padre y quería hablarme, pero no quiso aclarar nada más.

Eso era en marzo. Había polvo y mucho calor. Sudé de lo lindo mientras caminaba hasta su casa y llegué sintiéndome sucio y malhumorado. Llamé y Gabriela en persona salió a abrir. Dijo que no quería que nadie me viera y me hizo pasar a su cuarto.

—Elena y mamá salieron —me explicó ya en él—. Quiero consultarte algo.

Le pregunté directamente qué era; pero quería hacerse la misteriosa. Contestó que me lo diría después y empezó a preguntarme cómo había sido la escena con su padre. Todo era absurdo. Sentada en la cama, hizo que le repitiera cada palabra mil veces y al fin me preguntó si sabía que iba a casarse con Erick y su padre estaba de acuerdo. Comprendí de pronto que no quería consultarme nada y que lo que pasaba era que estaba celosa. Le molestaba que Pablo se opusiera a que yo visitara a Elena y en cambio le permitiera a ella casarse con Erick, aunque, naturalmente, no se daba cuenta de nada.

—Me molesta que un hombre como él se ocupe de esas tonterías —dijo.

Yo la miré sin saber qué decir. Estaba muy excitada.

—¿Qué te parece lo de mi matrimonio? —siguió.

—No sé. ¿Lo quieres? —pregunté.

—Tal vez. Erick tiene una voz maravillosa y es muy sensible. Pero quiere que nos vayamos a vivir a Puebla.

Por decir algo le pregunté tontamente qué iba a hacer con la niña.

—Me la llevaría —contestó.

No se me ocurrió nada más. Nunca habíamos hablado de esas cosas y en realidad no me importaban. Gabriela subió las piernas a la cama y se recostó contra la pared. Un mechón de pelo se le había caído sobre la frente; la excitación le ponía un brillo en los ojos y de pronto yo empecé a desearla. Ella se pasó la mano sobre el pelo, sin arreglarse el mechón.

—No entiendo por qué hizo eso contigo mi padre —comentó sin motivo, después de una pausa. Y luego agregó—: ¿qué te parece lo de mi matrimonio?

Sin pensarlo, me levanté de la silla en que había estado y me senté junto a ella en la cama.

—¿Qué te parece a ti?

—No sé... no sé... Por eso te pregunto. Tienes que ayudarme. Luis va a salir de la cárcel.

Le tomé la mano y ella me la apretó.

—¿Qué te parece? Dímelo. ¿Qué te parece? —dijo, mirándome a los ojos.

No contesté nada, me incliné sobre ella y la besé en la boca. Después de un momento, me apartó y rompió a llorar.

—Erick es tan bueno, tan bueno... ¡Vete! ¡Vete!

Salí del cuarto y en la escalera me encontré con Elena y su madre. Las saludé turbado. Elena me acompañó hasta la puerta, me preguntó por qué no había vuelto y le prometí ir a buscarla algún día a la escuela de música; pero después tuve miedo de que Gabriela le hubiera contado algo y nunca cumplí mi promesa. En abril supe que Gabriela se casaba con Erick, pero no recibí invitación para la boda y nunca volví a la casa de los Riviere.

Eso fue hace casi dos años. Raúl me contó que, al fin, el dinero que había reunido Pablo se había agotado por completo; pero él seguía trabajando en sus esculturas, sin adelantar un solo paso. Ahora Enrique era el que sostenía la casa. Para hacerlo se había asociado con Luis, el primer marido de Gabriela, que había salido de la cárcel con mucho dinero; tenían un negocio de muebles. Elena seguía estudiando el piano y tenía novio. Un muchacho químico, exce-



lente persona, al que no le interesaba el arte. Gabriela se fue a vivir a Puebla con Erick, tuvo un hijo con él y prometió no volver a poner un pie en la casa de sus padres cuando supo que Enrique se había asociado con Luis. Pero luego se separó de Erick —parece que éste no sólo era un obseso sexual, sino que además bebía y, según Gabriela, hasta llegó a pegarle—, olvidó su promesa y regresó por segunda vez, ahora con dos hijos, a los vastos salones llenos de estatuas y reproducciones en yeso de la casa colonial californiana. Había abandonado el canto. Quiso servirle a su padre de modelo, aun en los desnudos, y de allí fue sacada para ser recluída en el sanatorio.

Los recuerdos despertados por el relato de Raúl hicieron que deseara ver a Elena; pero no me atreví a ir a su casa, y tuve que esperar a que empezaran las clases en la escuela de música. Por fin, fui una tarde y la esperé más de media hora, apoyado en el tronco de una jacaranda. Era marzo de nuevo y empezaba a hacer calor otra vez. Los últimos rayos del sol hacían brillar las ventanas de la escuela. Cuando la vi salir sentí una emoción extraña. Había crecido mucho y ahora usaba el pelo corto, pero seguía siendo maravillosa.

Sin embargo, no llegué a hablarle, ni creo que ella me haya visto. Al salir se dirigió directamente a un coche en el que yo ni siquiera me había fijado. Un muchacho se bajó de él, le abrió la puerta, la ayudó a subir y volvió a cerrarla. No esperé a que arrancara. Comprendí que aquellos eran otros tiempos y las cosas habían cambiado desde entonces; di media vuelta y regresé a mi casa.

DIALÉCTICA ESPECULATIVA Y DIALÉCTICA CIENTÍFICA

(Apuntes para un estudio de la metodología marxista)*

Por Víctor FLORES OLEA

EN EL PRÓLOGO a la segunda edición de *El capital*, escrito en 1873, nos dice Marx: "Hace cerca de treinta años, en una época en que todavía estaba de moda aquella filosofía, tuve ya ocasión de criticar lo que había de misticación en la dialéctica hegeliana". Marx se remite aquí, sin duda alguna, a su escrito de juventud *Crítica del Derecho Público de Hegel*, elaborado hacia 1843.¹ Esta obra, posiblemente la más técnica de las de su juventud, tiene una particular importancia en la historia del desarrollo intelectual de Marx. En ella, no solamente han sido expuestos por vez primera los lineamientos más generales de lo que posteriormente será la teoría marxista, sino que, también por primera vez, Marx opone un nuevo modo de pensar, una personal concepción del mundo, tanto al sistema hegeliano (y en general a las formas de pensamiento idealista), como a la "izquierda hegeliana", en la que participó activamente durante sus años de estudio en Berlín.

Dicho escrito de juventud es especialmente fecundo en descubrimientos metodológicos. En él aparecen las premisas más generales de lo que más tarde Marx llamará la *dialéctica científica* (en la *Miseria de la filosofía*, 1847), para distinguirla de aquella otra, construida por Hegel, apriorista y especulativa, que Marx considera llena de misticaciones y de *constitucionales* peticiones de principio. En forma por demás abreviada, intentaremos el comentario de algunos pasajes de la *Crítica* (en especial los que se refieren a los párrafos 262 a 269 de la obra de Hegel, que tratan del tránsito de la familia y de la sociedad civil al Estado),² procurando poner de relieve el "estilo" de pensamiento que se anuncia en ellos, así como el "concepto de la realidad y de la metodología científica que condujo a Marx a "volver de revés" la dialéctica hegeliana y a fundar el materialismo dialéctico.

Hegel entiende la familia y la sociedad civil (262) —dice Marx—, como esferas del *concepto* del Estado, como esferas de la *finitud* del Estado, como su propia finitud. El *concepto* del Estado se divide en ellas y las presupone, y esto lo hace para "salir de su idealidad como espíritu real infinito por sí". La llamada *Idea real* (el espíritu como espíritu infinito, real) es representada por Hegel como si actuara según un principio determinado y con una intención determinada y preestablecida. En estas afirmaciones —continúa Marx—, queda de manifiesto claramente el misticismo lógico, panteísta, del sistema de Hegel. Es muy

distinto el verdadero proceso a través del cual debemos entender el Estado y los elementos que lo integran. Los elementos del Estado se presentan, en todo momento, como determinados y "mediatizados" por circunstancias concretas, reales, y como condicionados por el "libre" arbitrio de los individuos. Entre la familia y la sociedad civil —integradas por individuos concretos—, y el Estado, existe una *relación real*. Y esto, que es un *hecho*, es anunciado en cambio, por la filosofía especulativa de Hegel, como



Marx joven (retrato anónimo)

una "manifestación", como un "fenómeno".

La trama real de circunstancias y de decisiones concretas del hombre, queda volatilizada en la "especulación"; las *mediaciones reales* son reducidas a simple manifestación de una "mediación" que ejecuta la "Idea" por sí misma y a espaldas de la realidad —"atrás del telón"—, dice Marx. En el *misterio de la especulación*, añadimos nosotros. En consecuencia, la realidad no se expresa por sí misma, sino que ha sido convertida en una realidad distinta y espuria. Los *hechos* —el "vulgar empirismo—, no tienen como ley su propio espíritu y su propia lógica, sino un espíritu y una lógica extraños. El modo de su existencia no les es dado a partir de sus propias determinaciones, sino por los designios de una instancia ajena y extraña. De esta manera, concluye Marx, la Idea es convertida en el sujeto del proceso, cuando en verdad no es sino su predicado. Y aún más: esta Idea, convertida por Hegel arbitrariamente en sujeto, es sustancializada, hipostasiada, personificada.

La *relación real* que existe entre la familia, la sociedad civil y el Estado, es considerada por Hegel como actividad conceptual, imaginaria, del Estado (de la Idea). La familia y la sociedad civil son presupuestos del Estado, pero son presupuestos activos. Con la filosofía especulativa de Hegel sucede todo lo contrario: como la Idea ha sido transformada en el sujeto activo de las relaciones que determinan el Estado, los verdaderos sujetos de esas relaciones, los sujetos reales —la familia, la sociedad civil, el libre arbitrio—, se han reducido al papel de meros "espectadores", únicamente son considerados "como momentos objetivos de la Idea". Sintetizando: Marx piensa que los "sujetos reales", que los verdaderos factores de la historia, son vistos por Hegel no en su realidad efectiva, en su concreción, en su existencia propia, sino como derivados o predicados de la Idea, y ésta, además, como algo hipostasiado o personificado. De esta manera se disuelve en la nada la realidad de los *reales* factores de la historia y se sustituye por la "realidad" misticada de la Idea. Es verdad que para Hegel estos *hechos*, estos *factores* de la historia —la realidad empírica—, son racionales, lo mismo que para Marx. Pero la racionalidad no les viene de su propia estructura y naturaleza —la realidad empírica no es *en sí* racional—, sino que esa racionalidad se manifiesta en ellos como resultado, como trasunto de la Idea. El hecho no es *en sí*, sino que tiene un significado ajeno a sí mismo, que le viene de fuera. Es, en suma, un *resultado místico*.

Para Marx, la familia y la sociedad civil son partes reales del Estado, de las formas de existencia del Estado. Ellas son el agente o sujeto activo. A diferencia de Hegel, según hemos visto, para quien la familia y la sociedad civil son *actuadas* por la Idea: no es su propia vida, su dinámica interna quien las une y las hace un Estado, sino al contrario, es la vida de la Idea que las convierte en Estado. No se autodeterminan, sino que son determinadas. La base natural de la familia y la base artificial de la sociedad civil, son *conditio sine qua non* de la existencia del Estado. Pero en Hegel el condicionante es condicionado; el determinante, determinado; el productor, producto de su producto. Lo que es *real* es convertido en *fenómeno*, de lo que se sigue que la Idea no tiene otro contenido que un simple *fenómeno*. Es decir, la Idea, en última instancia, no tiene otra finalidad que la pura finalidad lógica. "En este párrafo (262) —afirma Marx—, está depositado todo el misterio de la filosofía del Derecho y de la filosofía hegeliana en general".

La transición de la familia y de la sociedad civil al Estado político, según Hegel (266), consiste en lo siguiente: que el espíritu de estas esferas, que es *en sí* el espíritu del Estado, se relaciona consigo mismo, y en tanto es su propia esencia, es *real* en sí. El tránsito de unas a otro no se deriva de la esencia *específica* de la familia, etc., y de la esencia *específica* del Estado, sino de la relación *universal de necesidad y libertad*. Es el mismo tránsito que se efectúa en la lógica, de la esfera del ser a la esfera del concepto. El mismo tránsito que se opera en la filosofía de la naturaleza, de la naturaleza inorgánica a la vida. Son siempre las mismas categorías que animan tanto a una esfera como a la otra. Lo que

* Estas páginas no son otra cosa que primera aproximación a uno de los temas que abarca el estudio de la metodología marxista. He procurado, simplemente, poner en orden un cierto material y enunciar algunos problemas. El desarrollo amplio y la discusión de esos problemas —en particular el de las relaciones Marx-Hegel—, así como el de otros conectados con el estudio de la metodología marxista, es materia de un libro en preparación.

importa a Hegel es solamente encontrar, para las determinaciones individuales concretas, las correspondientes determinaciones abstractas. "Hegel —nos dice Marx (269)—, no desarrolla su pensamiento según el objeto, sino más bien desarrolla el objeto según su pensamiento *apriori*, según un preconcepto".

El resultado general de la crítica de Marx a Hegel, podría resumirse en los siguientes pasajes: "Lo importante es que Hegel hace en todas partes de la Idea el sujeto y del sujeto propiamente dicho, real... el predicado" (267). Y agrega: "El alma de los objetos, en nuestro caso del Estado, está ya preparada, predestinada por su propio cuerpo, el cual no es verdaderamente sino una apariencia. El *concepto* es el hijo de la Idea, en Dios padre; el principio activo, determinante, diferenciador. La *Idea*, el *concepto*, son aquí abstracciones personificadas" (269). Y todavía añade: "El contenido concreto, la determinación real, aparece como formal; la determinación formal, absolutamente abstracta, aparece como el contenido concreto. La esencia de las determinaciones no consiste en que pueden ser consideradas como determinaciones del Estado, sino en que son consideradas, en su forma más abstracta, como determinaciones lógico-metafísicas. No es la filosofía del derecho lo que constituye el verdadero interés... El elemento filosófico no es la lógica de la cosa, sino la cosa de la lógica. La lógica no sirve para probar al Estado, sino el Estado para probar la lógica" (270).

Para Hegel, según el análisis crítico de Marx, la estructura y significado de la *realidad* no se encuentra a través del análisis concreto de esa realidad, sino que su estructura y significado le son dados de "fuera", *apriorísticamente*. La *realidad*, en última instancia, es el resultado de una *determinación abstracta* de la Idea; es una simple alegoría de esta última. Esta operación lógica, en consecuencia, es incapaz de iluminar el ser específico de la *realidad*, con sus determinaciones concretas. Tal operación "cognoscitiva", que Hegel practica, es incapaz de *conocer* el *objeto* con sus características efectivas, mundanas, históricas; en suma, es incapaz de lograr el verdadero conocimiento. Si todo esto es exacto, habría que concluir que el pensamiento hegeliano, desde el punto de vista metodológico, es estéril e ineficaz frente a la realidad objetiva de las cosas.

Al método dialéctico de Hegel, especulativo y *apriorístico*, Marx opone un método histórico-concreto, más científico, más apto para conocer las determinaciones efectivas de la realidad: "Así la crítica verdaderamente filosófica de la constiución actual del Estado —nos dice Marx—, no se contenta con mostrar las contradicciones existentes, sino que las explica, comprende su génesis, su necesidad. Las toma en su *peculiar* significado. Pero esta comprensión no consiste, como Hegel piensa, en reconocer por todos lados las determinaciones del concepto puro, sino en concebir la lógica específica del objeto específico" (305-306-307).

Es evidente, en este lugar, el primer encuentro de Marx joven con un nuevo método, dialéctico-científico, dialéctico-experimental,³ que será uno de los pilares del materialismo dialéctico. Por eso hemos afirmado que la *Crítica del Derecho Público de Hegel*, es clave para entender algunas de las categorías gno-

seológicas que Marx habría de desarrollar más adelante: v. gr.: la de "abstracción determinada" o "abstracción concreta", que utiliza en la *Introducción* de 1857 a la *Crítica de la Economía Política*. En la obra de juventud que venimos comentando, Marx opone a Hegel la noción de "concepto específico" del "objeto específico", después de haber rechazado los "conceptos puros" que constituyen la dialéctica hegeliana, en tanto dialéctica "misticada" y, por consiguiente, en cuanto forma del movimiento que se actualiza *en y por* la Idea, es decir, en la abstracción, a base de determinaciones "genéricas" no concretas o específicas.

El sentido más profundo de la crítica de Marx, no es tanto el haber puesto de relieve la vacuidad de las abstracciones *apriorísticas* —su no referencia a contenidos concretos—, sino sobre todo en haber demostrado que tales abstracciones, no obstante que hacen referencia a contenidos reales, dejan sin conocer esos contenidos. Dichas abstracciones *apriori* expresan determinaciones que de alguna manera se refieren a la realidad, y sin embargo siguen siendo determinaciones no explicadas, no digeridas, no "interiorizadas".



Hegel. — *determinación abstracta*"



Feuerbach. — "Marx ha ido más lejos"

A propósito de las diferencias fundamentales que distinguen a ambas dialécticas, la de Hegel (especulativa y misticada), y la de Marx (concreta e histórica), nos dice Nicolao Merker: "la diferencia consiste en que la primera (la dialéctica hegeliana), es una particular estructura de construcción lógica misticada, u organismo lógico sólo en apariencia *móvil* y adecuado para *explicar* la realidad, pero en realidad pleno de un contenido no explicado y, por tanto, acríptico y sin control para los fines del conocimiento; y en que la segunda es, ciertamente, un "volver de revés" la primera, pero de tal modo que no se conforma *simplemente* con contemplar la transformación del objeto del movimiento hegeliano (la Idea), en un sujeto diverso (la naturaleza, la historia, el hombre), manteniendo por entero el esquema de aquel movimiento y asumiéndolo, por así decirlo, con el signo algebraico igual pero contrario; sino más bien, en que requiere la necesaria sustitución del sujeto, del portador del movimiento, de la crítica de las eventuales aplicaciones de la dialéctica hegeliana y de la instancia de una dialéctica determinada, siendo entonces coincidente con la estructura de la ley científica, y separándose de las aporías que exige la dialéctica misticada".⁴

En su crítica a la dialéctica especulativa de Hegel, misticada y misticadora, Marx entendió perfectamente que el idealismo hegeliano es, antes que nada, una concepción del mundo que parte del *espíritu*, y por consiguiente, que es una concepción del mundo dualista, que ha separado al espíritu de su conexión natural. Una vez individualizado y personificado el espíritu, y considerado como un valor *per se*, se escinde y opone a la naturaleza, a la realidad. Y en su esfuerzo por conciliar los términos de esta concepción del mundo dualista, Hegel incorpora la naturaleza al espíritu. La naturaleza es considerada entonces como un resultado del espíritu, de la Idea, la cual, por otra parte, se mueve y evoluciona en virtud de una fuerza immanente (la contradicción, la oposición de los contrarios, la dialéctica). El carácter metafísico del idealismo hegeliano queda patente en esta operación lógica de escindir el mundo y de dar realidad esencial y primaria al espíritu. Pero es metafísica no sólo la concepción del mundo, sino el método de Hegel, su dialéctica, porque su "operar" tiene lugar exclusivamente en el seno del espíritu, de la Idea. Las contradicciones son contradicciones del espíritu consigo mismo. El proceso de su composición y descomposición, de sus afirmaciones y negaciones, es un proceso de composición y descomposición lógicos. Las contradicciones son contradicciones lógicas y no contradicciones reales que se verifican en la historia real de los hombres reales.

En su esfuerzo crítico, por el contrario, Marx se empeña en "descubrir" la conexión natural del espíritu. El verdadero sujeto de la historia es el hombre real; el espíritu —el cielo— sólo se explica satisfactoriamente en su conexión con el hombre —con la tierra—: "al contrario de la filosofía alemana que del cielo desciende a la tierra, aquí se sube de la tierra al cielo".⁵ "Para Hegel, el movimiento del pensamiento, que él personifica con el nombre de Idea, es el demiurgo de la realidad, la cual es solamente la forma fenoménica de la Idea,

Para mí, al contrario, el movimiento del pensamiento no es más que el reflejo del movimiento real, transformado y transportado al cerebro del hombre".⁶

Es evidente que Marx ha ido mucho más lejos que Feuerbach en su crítica a Hegel. En efecto, Feuerbach se limita a demostrar cómo un pensamiento a base de determinaciones abstractas es gnoseológicamente incapaz de conocer el ser, el objeto. Haciendo a un lado el carácter abstracto que tienen para Feuerbach el ser y el objeto, podemos afirmar que éste se ha concretado a indicar cómo en Hegel el sujeto se convierte en predicado y el predicado en sujeto; es decir, cómo Hegel ha transformado la "vulgar empirie" en especulación. Marx, en cambio, por este mismo camino llega mucho más lejos: descubre el segundo momento de la construcción hegeliana, tan grave o más que el primero: el cambio de la especulación en "empirie", el llevar la "cosa de la lógica" a la "lógica de la cosa"; el encontrar en la historia real la historia del concepto. No es extraño, claro está, que Hegel descubriera la "realidad en acto de la idea moral objetiva" en el Estado prusiano de Federico Guillermo III.⁷

Por lo que hace a la aplicación concreta de la crítica general de la dialéctica hegeliana, recordemos brevemente las observaciones demoleedoras de Marx sobre lo que llama la "mentira sancionada" del "moderno Estado representativo", que se ostenta como "representación popular", y que en verdad no es más que representativo y popular de clase. El moderno Estado representativo es una "mentira sancionada" porque la clase no puede ser representante del negocio general, del pueblo, del interés de toda la comunidad. Marx pone de relieve el "formalismo" dominante en el Derecho Público burgués—crítica que mantiene toda su actualidad—, con las siguientes palabras: "el Estado constitucional es el Estado en que el interés estatal, en cuanto real interés del pueblo, existe sólo formalmente... El interés del Estado sólo formalmente tiene realidad en tanto interés del pueblo, y sólo puede tener esa realidad formal. Tal Estado se ha convertido en una mera formalidad, en el *haut goût* de la vida popular, en una *ceremonia*. El elemento de clase es la mentira sancionada, legal, de los Estados constitucionales: que el Estado es el interés del pueblo, o que el pueblo es el interés del Estado. Esta materia se descubrirá en el contenido (es decir: los intereses realmente protegidos, afirmados, legalizados, son los intereses de la burguesía)... ella (la burguesía), se ha establecido como poder legislativo (la forma), precisamente porque el poder legislativo tiene a lo universal como su contenido..." (301). O mejor dicho, debería tenerlo: el poder legislativo se ostenta como contenido universal porque históricamente fue el vehículo de las reivindicaciones burguesas contra la monarquía absoluta; superado ese momento histórico, el poder legislativo se ha convertido en una simple forma del interés general. En la actualidad, el poder legislativo es el "reflejo" de la clase dominante; es decir, su pretendida universalidad no es más que universalidad formal.

Irónicamente nos dice Marx: "Es un progreso de la historia que ha cambiado las clases políticas en clases sociales, de modo que, como los cristianos son igua-

les en el cielo y desiguales en la tierra, así los singulares miembros del pueblo son iguales en el cielo de su mundo político y desiguales en la existencia terrestre de la sociedad".

Para completar esta imagen abreviada de la *dialéctica especulativa* de Hegel y de la *dialéctica científica* que Marx le opone, nos referiremos a la *Miseria de la filosofía*, en sus partes conducentes, escrito por Marx para "responder" al *Sistema de las contradicciones económicas o Filosofía de la miseria*, de P. J. Proudhon.

La *Miseria de la filosofía* consta de dos partes fundamentales: la primera está dirigida contra el economista Proudhon; la segunda contra el filósofo Proudhon. El plan de la obra está anunciado por Marx desde el prefacio: "En Francia, él (Proudhon), tiene el derecho de ser un mal economista, porque es considerado como un buen filósofo alemán. En Alemania, en cambio, tiene el derecho de ser un mal filósofo porque pasa por ser uno de los mejores economistas franceses. Nosotros, en nuestra doble condición de alemanes (filósofos), y de economistas, estamos obligados a protestar por ese doble error. El lector comprenderá como en este ingrato trabajo repetidamente hubimos de dejar en segundo plano la crítica del señor Proudhon por aquella de la filosofía alemana (hegeliana) y concedernos, también, algunas observaciones sobre economía política en general".⁸

La parte que en especial nos interesa es la segunda, que lleva por título *La metafísica de la economía política*, dedicada al análisis crítico de la metodología utilizada por Proudhon en sus trabajos. Marx, al estudiar a Proudhon en tanto filósofo, no puede menos que referirse en última instancia a Hegel, aunque éste, según palabras de Marx, aparece en Proudhon "reducido a las más mezquinas proporciones".

"Nosotros no hacemos una historia según el orden de los tiempos—dice Marx transcribiendo a Proudhon—, sino según la sucesión de las ideas. Las fases o categorías económicas se manifiestan unas veces contemporáneamente, otras no. De igual manera las teorías económicas tienen su sucesión lógica y su serie en el entendimiento: y es este orden que nos jactamos haber descubierto". Y continúa Marx: "Decididamente el señor Proudhon ha querido impresionar a los franceses lanzándoles al rostro frases casi hegelianas. Nosotros, por tanto, debemos arreglar cuentas con dos hombres: con Proudhon, primero; después con Hegel".⁹

Marx afirma que las relaciones de producción de la burguesía, la división del trabajo, el crédito, la moneda, etc., son consideradas por los economistas como categorías fijas, inmutables, eternas. Proudhon, que ha encontrado en su mundo esas categorías ya formuladas, ya existentes, es incapaz de explicarnos cómo se han formado, cuál es la génesis de esas categorías, de esos principios, de esas leyes e ideas. Los economistas, cuando mucho, pueden explicarnos de qué manera tiene lugar la producción dentro de unas ciertas relaciones, pero son impotentes para explicar cómo se han producido dichas relaciones; es decir, son impotentes para explicar el movimiento histórico que las ha generado. Es por ello que Proudhon, quien ha tomado las relaciones de producción de la bur-

guesía como principios o categorías abstractos, no tiene más que poner en orden esas categorías en el pensamiento, para "explicarnos" su naturaleza. El verdadero material de los economistas, nos dice Marx, no es otro que la vida activa y actuante de los hombres; el material de Proudhon, en cambio, no es otro que los dogmas de los economistas. Desde el momento en que lo que interesa no es el movimiento histórico que ha dado origen y explica las relaciones de producción—las categorías de la economía no son otra cosa que la expresión teórica de esas relaciones—, sino más bien las categorías en sí, como ideas o pensamientos espontáneos, independientes de las relaciones reales de producción, se está obligado a localizar su "origen" en el movimiento de la Razón Pura. "¿Cómo la razón pura, eterna, impersonal, origina estos pensamientos?, se pregunta Marx. Si tuviésemos la audacia del señor Proudhon en materia de hegelianismo—continúa—, diríamos: ella se distingue en sí misma de ella misma. ¿Qué cosa significa esto? Desde el momento en que la razón impersonal no tiene fuera de sí ni terreno en que apoyarse, ni objeto al que oponerse, ni sujeto con el cual componerse, se ve obligada al salto mortal, poniéndose, oponiéndose y componiéndose... la tesis, la antítesis, la síntesis. Para quien no conozca el lenguaje hegeliano, repetiremos la fórmula sacramental: afirmación, negación, negación de la negación."¹⁰ En otras palabras: en Hegel, el movimiento dialéctico es movimiento de la razón, en sí misma y por sí misma: la razón se afirma a sí misma, después se "niega" en el análisis de sí misma, y por último, supera en la síntesis la contradicción que ha surgido del análisis (puramente intelectual). La razón se recobra a sí misma, se afirma en la contradicción, toma conciencia de sí. Proceso, sin embargo, que se desarrolla como puro proceso lógico, intelectual, en el dominio de la razón pura.

Si este es el método con el que operan economistas como Proudhon, no debe sorprendernos que toda la realidad nos sea presentada por ellos como una simple categoría lógica. Si a fuerza de abstracción hemos convertido las "cosas" en categorías lógicas, no tenemos sino que hacer abstracción de los caracteres particulares, específicos, de cada uno de los movimientos de la historia, para llegar al estado abstracto del movimiento, es decir, al movimiento puramente formal, a la fórmula puramente lógica del movimiento. Si encontramos en las categorías lógicas la sustancia de todas las cosas, podemos también sostener que la fórmula lógica del movimiento es el método absoluto, capaz de explicar no solamente la naturaleza y estructura de la realidad, sino el movimiento de la misma. Marx nos dice que es precisamente de ese método que Hegel habla en los siguientes términos: *El método es la fuerza absoluta, única, suprema, infinita, a la cual ningún objeto puede resistir, es la tendencia de la razón a reconocerse ella misma en todas las cosas* (Lógica, vol. III). Si cada objeto es reducido a su categoría lógica y todo movimiento, todo acto real y concreto de producción, es reducido al método, debemos concluir que todo el enjambre de productos y de actos de producción, de objetos y de movimientos, no es otra cosa que metafísica aplicada. "Lo que Hegel ha efec-

tuado respecto de la religión, del derecho, etc., el señor Proudhon intenta hacerlo respecto de la economía política.”¹¹ Si aplicáramos este método a las categorías de la economía política, concluye Marx, lo que obtendríamos es la *lógica* y la *metafísica* de la economía, pero no la *ciencia* de la economía. El paralelismo entre los métodos de Hegel, para quien “todo lo que ha sucedido y sucede es, ni más ni menos, lo que sucede en su propio razonamiento”, y de Proudhon, para quien “no hay historia según el orden de los tiempos, sino sucesión de las ideas en el entendimiento”, es perfectamente claro.

Para Marx, las categorías económicas son la expresión teórica, la abstracción de las relaciones sociales de producción. Proudhon, en cambio, no ve en esas relaciones sociales otra cosa que la encarnación de principios, de categorías lógicas. Su método lo ha llevado a hipostasiar esas categorías y a tomarlas por verdaderos entes *reales*. Proudhon “ha comprendido que los hombres fabrican el paño, la tela, las sedas, dentro de determinadas relaciones de producción. Pero no ha comprendido que estas relaciones sociales determinadas son producto de los hombres, exactamente como lo son la tela, el lino, etc.”. Y tampoco ha entendido que “los mismos hombres que establecen relaciones sociales conforme a su productividad material, producen también los principios, las ideas, las categorías, conforme a sus relaciones sociales. Por consiguiente, dichas categorías son tan poco eternas como las relaciones que expresan. Ellas son *productos históricos, transitorios*”.¹² Y más aún: “Los economistas tienen una manera singular de proceder. Para ellos no existen sino dos clases de instituciones... Las instituciones del feudalismo son instituciones artificiales, las de la burguesía instituciones naturales.” Es precisamente por esa razón que para los economistas burgueses “hubo historia, pero ahora no existe más”.¹³

En estas observaciones críticas de Marx, sobre lo que debe ser el método propio de la economía, y en general de las Ciencias Sociales —método que Marx no desarrollaría y aplicaría en todo su alcance sino hasta *El Capital*—, queda de manifiesto, una vez más, la impropiedad científica y la esterilidad cognoscitiva de la *especulación*, de la *dialéctica especulativa*, debido a sus puntos de partida *apriori*, a sus peticiones de principio, y en fin, a su incapacidad para descubrir y analizar las *determinaciones concretas* de la realidad. Una de las grandes enseñanzas de Marx, en materia de metodología, consiste en afirmar que sólo hay una manera de aproximarnos efectivamente a la historia real —a la historia que se verifica “en orden al tiempo”—: el conocimiento de los hechos por vía experimental, científica; el análisis riguroso de los “componentes” de la realidad, en donde las hipóstasis sean sustituidas por las hipótesis y los *apriori* por las prevenciones experimentales.

NOTAS

1 El manuscrito de Marx (*Kritik des Hegelschen Staatsrechts*), fue publicado por primera vez en 1927, en el primer volumen de la edición crítica del Instituto Marx-Engels de Moscú. En dicho escrito incompleto, Marx emprende la crítica, párrafo por párrafo (del 261 al 313), de la *Filosofía del Derecho* de Hegel;

más exactamente, de aquella parte de la obra de Hegel que trata de la Constitución interna del Estado. La conocida *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel* (*Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*), destinada a servir de introducción a la crítica general de la teoría del Estado y del Derecho de Hegel, fue publicada en los “Anales franco-alemanes” (I-II, París, febrero de 1844).

2 Nos hemos servido de la edición italiana (*Critica della filosofia Hegeliana del Diritto Pubblico*. Ed. Rinascita, 1950, Roma) y de la francesa (*Critique de la Philosophie de l'Etat, de Hegel*. A. Costes, 1948, París). En el texto, nos concretaremos a señalar el número del párrafo comentado por Marx.

3 “La observación empírica debe, en cada caso particular, empíricamente y sin ninguna mistificación o especulación, mostrar la conexión entre la estructura social y política con la producción. La estructura social y el Estado surgen continuamente del proceso vital de individuos determinados, pero de los individuos, no como ellos puedan aparecer a su propia representación o en la de los otros, sino tal como ellos son *realmente*; es decir, como actúan, producen materialmente, tal como son activos dentro de

límites, presupuestos y condiciones materiales determinadas independientemente de su voluntad.” (K. Marx, *Idéologie Allemande*, A. Costes, 1953, París, pp. 155-156.)

4 Nicolao Merker, *Una discussione sulla dialettica*, en “Società”, N° 5, octubre, 1956.

5 K. Marx, *op. cit.*, p. 157.

6 K. Marx, Prólogo de 1873 a la 2ª edición de *El Capital*.

7 “Mi afán científico me llevó a eliminar de la filosofía todo lo que usurpa ese nombre y a demostrar la adecuación de la filosofía con aquellos principios fundamentales que el Estado necesita, y en primer término con aquellos que bajo el gobierno de S. M. el Rey y bajo la dirección de Su Alteza, han conservado, o tenido la suerte de conservar el Estado prusiano al que me honro en pertenecer.” (Carta de Hegel al ministro Hardenberg sobre la *Filosofía del Derecho*.)

8 K. Marx, *Misère de la philosophie*. A. Costes, 1950, París, p. 125.

9 *Op. cit.*, pp. 120-121.

10 *Op. cit.*, pp. 121-122.

11 *Op. cit.*, pp. 122-123-124.

12 *Op. cit.*, pp. 127-128.

13 *Op. cit.*, p. 143.

LA BÚSQUEDA DE VIDA INTELIGENTE EN OTROS PLANETAS

Por John LEAR

“**L**A ASTRONOMÍA ha pasado por tres grandes revoluciones durante los últimos cuatrocientos años. La primera fue la revolución de Copérnico, que cambió la posición de la tierra, colocándola a 150 millones de kilómetros del centro del sistema solar. La segunda ocurrió en 1930, cuando por los trabajos de R. J. Trumpler en el Observatorio Lick, nos dimos cuenta de que el sistema solar no está en el centro de la Vía Láctea, sino a una distancia de 30,000 años luz, en una espiral relativamente opaca. La tercera está ocurriendo ya, y queremos o no, tenemos que tomar parte de ella. Queda expresada en la siguiente pregunta: “¿Estamos solos en el universo?”

“Por intuición, todos pensamos que la humanidad es algo único, algo que sólo existe en la tierra; y que todos los fe-

nómenos del universo lo son para *nuestro* placer y beneficio. Pero el gran número de astros que deben tener planetas en sus órbitas, los muchos biólogos que han llegado a la conclusión de que la vida es una propiedad inherente a algunos tipos de moléculas mezcladas, o agregados de moléculas, la semejanza entre los elementos químicos que se presentan en todo el universo, la luz y el calor emitidos por astros de tipo solar, y la existencia de agua no sólo en la Tierra sino en Marte y Venus, nos obligan a examinar nuestro pensamiento.”

“En toda la historia de la ciencia, el hombre ha sido capaz de diferenciar claramente las leyes que determinan las propiedades de la materia muerta y las que implica el reconocimiento de inteligencia. Desde luego, hace ya tiempo que se han reconocido los efectos indirectos de organismos vivos sobre materias muertas. Sabemos que la abundancia de oxígeno en el aire es biogénica, como también lo es la composición de la mayor parte de la superficie sólida de la tierra. Y hacemos conjeturas en cuanto a que la escasez de oxígeno en



La espiral Nebula en Virgo

la atmósfera de Marte haga hoy imposible la abundancia de vida vegetal en ese planeta. Pero creo que, aunque vagamente, estamos empezando a darnos cuenta de que nosotros mismos ya somos capaces de provocar a voluntad varios fenómenos, como fuentes poderosas de ondas de radio, o explosiones atómicas deslumbrantes, que pueden ser observados desde planetas lejanos, fuera del sistema solar. En consecuencia *tenemos* que incorporar a *nuestras* teorías, los efectos probables de la voluntad independiente de *otros* organismos vivientes.

“No hablo necesariamente de seres inteligentes, semejantes al hombre, que habiten otros mundos. Entre los efectos de la voluntad independiente, podrían incluirse también los fenómenos crecientes de acciones como la migración de animales, el vuelo periódico de las aves, la aparición y desaparición de especies. Al manifestar su preferencia por ciertos ambientes, muchas especies modifican el medio ambiente que las rodea. Los efectos de tales cambios producidos por la vida terrestre son fácilmente comprensibles para nosotros, pero hoy no podrían ser observados desde una distancia considerable de muchos años luz. Es mi opinión, sin embargo, que esto se dice por lógica solamente, ignorando en parte lo que puede y lo que no puede observarse en la galaxia.”

Lo anterior fue dicho por el doctor Otto Struve, director del nuevo Observatorio Nacional de Radioastronomía de Green Bank, West Virginia, en una de las series de conferencias de Karl Taylor Compton que se dictaron en el Instituto Tecnológico de Massachussets, en noviembre de 1959. Emitió sus frases con tanta calma, hizo unos ademanes tan reposados, y el ambiente mismo respiró tanta tranquilidad, que el mensaje se antojó obvio, casi un lugar común. Apenas los sabihondos que estaban presentes se dieron vaga cuenta de lo que el doctor Struve sugirió. Se contaron con los dedos aquellos que poseían los conocimientos suficientes para comprender que el doctor estaba luchando por no llegar demasiado lejos y quedarse sin decir lo que muchos astrónomos han acabado por creer: que otros seres dotados de inteligencia comparten el cosmos con nosotros, que hay muchas probabilidades de que algunos sean culturalmente superiores a nosotros, y que si no la han confirmado en definitiva, al menos tienen sospechas de nuestra existencia. El doctor Struve tuvo que ordenar sus palabras con extremo cuidado para no dejar fuera de su discurso dos (al menos) posibles respuestas a la cuestión más discutida por los astrónomos contemporáneos: ¿se preocupan por nosotros nuestros remotos vecinos lo suficiente como para sufrir la molestia de comunicarse con la tierra, o están convencidos de que no valdría la pena dirigirnos la palabra?

La pregunta es muy fuerte para los que ni se fijan en las estrellas por estar pensando en qué programa de televisión van a ver después de cenar. Y el doctor Struve, que ha sido astrónomo desde que nació, se daba muy bien cuenta de los riesgos que implica el poner semejantes problemas al alcance de las multitudes. A los que fueron a interrogarlo después, sabiamente les regaló “muestras” de su sabiduría, cargadas

con el mínimo de datos que un curioso cualquiera es capaz de comprender.

En un ejemplo extremoso del principio de su debate, habló de la probabilidad de que el hombre cometiese la torpeza de aniquilarse a sí mismo mediante algunos de los recursos que están bajo su dominio. La yerba enterraría sus jardines, los bosques se tragarían las mismas carreteras que él ha trazado para cruzar los valles y pasar montañas. Las fuentes y cauces de agua sobre la superficie terrestre cambiarían. Todo esto afectaría sin duda la absorción de la luz solar por la Tierra.

Llegando después a un extremo opuesto de la vida, el doctor Struve se refirió a la hipótesis de que todo el *plankton* microscópico de los océanos desapareciera. El color verde de las plantas marinas se convertiría en azul, u otro color, y la luz que caería sobre el agua estéril lógicamente podría servir de señal a un observador distante que hubiese permanecido en guardia durante un período suficiente para establecer comparaciones significativas.

El astrónomo se abstuvo de incurrir en afirmaciones rotundas. No hubo ninguna declaración oficial de que un observador colocado a distancia estuviera en guardia, solamente se señaló lo que podría verse en el caso de que el observador estuviese allí.

“Es cierto que en la actualidad” dijo el doctor Struve en el texto de las conferencias de Compton, “las potentes ondas de radio-radiación producidas por aparatos fabricados por el hombre, han alterado las propiedades físicas de la Tierra, y esas modificaciones podrían registrarse desde una distancia de 10 a 20 años luz. Un megawatt de energía radiada en un cono regularmente estrecho, produciría una señal lo bastante poderosa para ser registrada sin necesidad de receptores.”

Al ser interrogado posteriormente, el doctor Struve señaló que un observador colocado a distancia con el grado requerido de inteligencia y los suficientes conocimientos técnicos, estaría enterado de que la Tierra emite hoy ondas de radiación que hace 50 años no emitía. Dijo que también era concebible que las explosiones atómicas provocadas en la atmósfera terrestre pudieran ser localizadas desde lejos mediante la observación de las fluctuaciones que se operan en el cinturón de radiación Van Allen.

Pero aun así no declaró que los observadores estuviesen en guardia.

“Debemos distinguir la probabilidad de que otros astros que no sean el sol tengan familias de planetas en sus órbitas, de la probabilidad de que haya vida inteligente en cualquiera de estos lugares distantes”, advirtió en el texto oficial de su conferencia. Casi todos los astrónomos están de acuerdo en que es probable que muchos billones de astros en la Vía Láctea tengan planetas en sus órbitas, pero sólo una escasa docena de esos astros se encuentran a menos de veinte años luz lejos de nosotros. La probabilidad de que en unos cuantos de estos planetas haya alguna forma de vida es considerable también. Pero la probabilidad de que en cualquiera de ellos haya vida inteligente, es hoy más que pequeña. La probabilidad de que (aunque hoy haya vida inteligente fuera del sistema solar a menos de veinte años luz

de distancia) por ahora nos lleguen señales artificiales de radio, es cada vez menor. Pero no llega a ser nula, y como han declarado recientemente en *Nature* el profesor Morrison y Giuseppe Cocconi (de la Universidad de Cornell) debe intentarse el registro de dichas señales”.

Con frecuencia, platicando en los terrenos de su universidad, en Itaca, N. Y., la pareja de atrevidos caballeros se había puesto a filosofar con sus colegas sobre lo que implicaría la vida en lugares que no fueran la tierra. Pero eso no era nada extraordinario. Innumerables científicos de otras escuelas se han enfrascado en pláticas semejantes durante años. Lo que distinguía a los profesores Morrison y Cocconi era que habían llevado su filosofía al terreno práctico, aplicándola específicamente a las teorías físicas. Además, habían escrito sus teorías hasta el último detalle y las habían enviado al periódico inglés que de antigua tradición es por excelencia el canal de la comunicación científica. Los editores de *Nature* se habían impresionado con este eficaz periódico lo suficiente para publicar las especulaciones de los profesores, en septiembre de 1959.

“A falta de una teoría de la cual se pudiera derivar “una estimación digna de crédito sobre las probabilidades de 1) formación de planetas;; 2) origen de vida; 3) evolución de sociedades con recursos científicos aventajados”, los sabios de la Universidad de Cornell se quedaron en su propio medio ambiente terrestre y encontraron que el mismo “sugiere que astros de la secuencia principal con antigüedad de muchos billones de años pueden tener planetas en sus órbitas; que de un pequeño conjunto de tales planetas dos (la Tierra y muy probablemente Marte) están habitados; que la vida en un planeta de estos abarca una sociedad capaz, desde hace poco tiempo, de llevar a cabo investigaciones científicas de importancia”. Aunque todavía sabemos poco acerca de estas sociedades para calcular su antigüedad, Morrison y Cocconi consideraron que sería “dudoso negar que entre tales sociedades algunas pudieran mantenerse a sí mismas durante períodos muy largos en relación con la historia humana, y comparables quizá con la vida geológica”.

“En consecuencia” declararon —en un pasaje que quizá algún día tenga la misma importancia (o mayor) que la carta dirigida a *Nature* en la que Otto Hahn y Lise Meitner anunciaron el principio de la Era Atómica— que “cerca de cierto astro muy parecido al Sol, hay civilizaciones con intereses científicos y con recursos técnicos considerablemente superiores a los que están a nuestra disposición.”

“Los seres de una sociedad de esa especie” agregaba el periódico de Cornell deben ver nuestro Sol como un terreno propicio para la evolución de una nueva sociedad. Es muy probable que durante mucho tiempo hayan estado esperando el desarrollo de la ciencia en las proximidades del Sol. Supondremos que hace mucho tiempo que establecieron un canal de comunicación que algún día llegaremos a conocer, y que pacientemente observan las señales de respuesta que provienen del Sol, las cuales les harían saber que una nueva sociedad ha ingresado a la comunidad de la inteligencia.”

Declarada su importante suposición, los dos exploradores en teoría se lanzaron al terreno práctico. Si otros seres estaban tratando de llegar a nosotros mediante un canal "¿qué clase de canal sería?"

"Por lo que sabemos" sólo las ondas electro-magnéticas podrían llevar mensajes dirigidos a través del extenso mar de electricidad en que flota la Tierra. Puesto que nuestros curiosos vecinos esperan "encontrar una sociedad de reciente evolución" seguramente se valdrán de un canal "que no sorprenda demasiado nuestra ingenuidad." Además, se dan perfecta cuenta de los malos ratos que una atmósfera como la nuestra les puede hacer pasar, y no los hacen a un lado en sus esfuerzos por llegar a nosotros. En consecuencia, han descartado todas las frecuencias inferiores a un megaciclo y superiores a los treinta mil.

La transmisión de mensajes en el *spectrum* entre los 10,000 y los 30,000 megaciclos requiere una fuerza enorme o técnicas muy complejas, y nuestros vecinos pueden o no aventajarnos tanto. Asimismo parece mucho más razonable esperar los mensajes en una frecuencia aproximada de 1-10,000 megaciclos.

Si, dentro de esa banda tuviéramos que escoger una onda con las mayores probabilidades de alcanzar su destino y de llamar la atención, ¿cuál sería? Cualquier astrónomo terrestre diría "1,420 megaciclos, naturalmente". Esa es la línea de radiotransmisión típica del hidrógeno neutro. Nuestros vecinos se imaginarían que hasta los novatos en radioastronomía andan buscando hidrógeno, que es el elemento más abundante en el espacio.

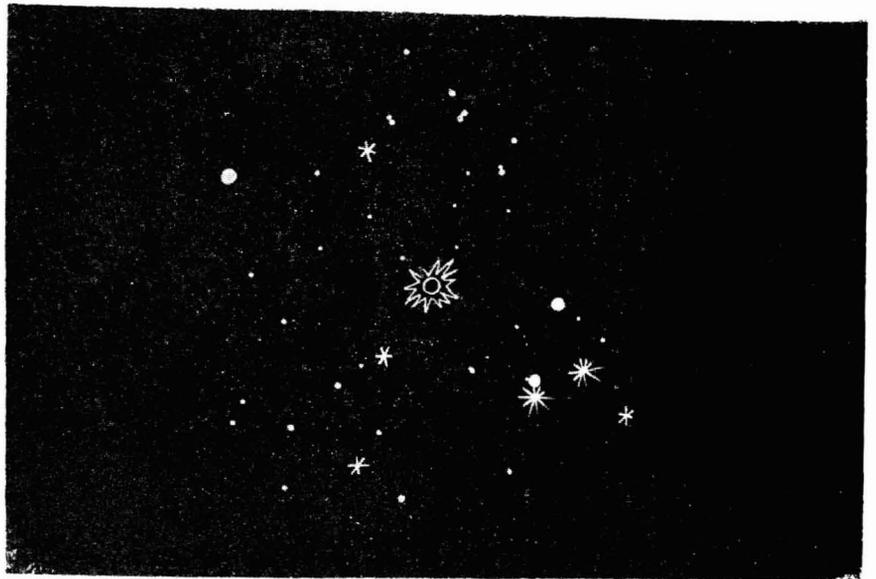
Dejemos el canal. ¿Cuál sería el mensaje.

La señal que esperan Morrison y Cocconi es una vibración "ni muy rápida ni muy lenta en comparación con un segundo". Ellos opinan que "su duración puede medirse en años, puesto que de cualquier manera, ninguna respuesta puede regresar antes de diez años. Entonces se repetirá desde el principio. Posiblemente se divida en distintos tipos de señales alternadas en el curso del tiempo. Para identificarla indiscutiblemente como una señal provocada, ésta puede dividirse, por ejemplo, en una secuencia de pequeños números primos de vibraciones, o en sumas aritméticas simples".

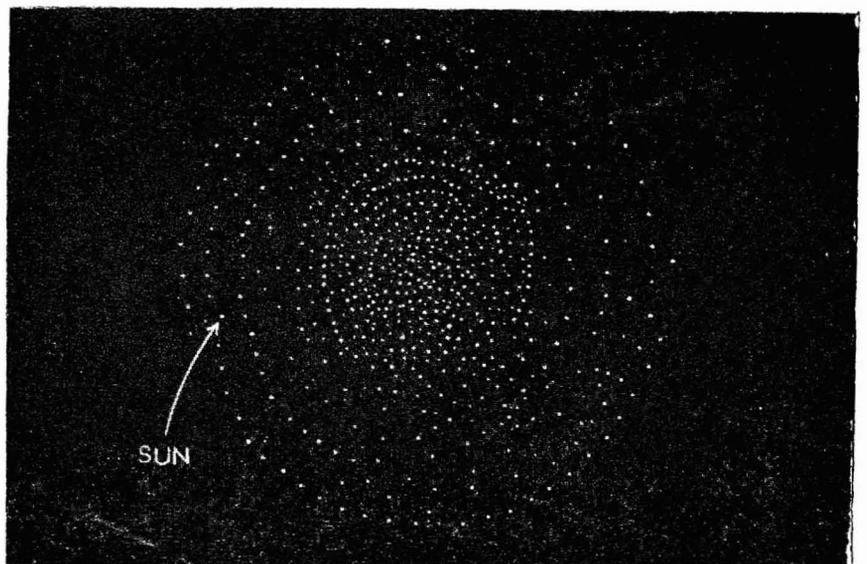
Sea cual fuere el planeta que nuestros vecinos habiten (suponen los profesores de Cornell que los han descrito con tanto detalle) está marcado por guías de navegación aérea en la misma forma que el continente americano está marcado por señales luminosas que sirven de guía a los aviones. "¿Hay alguien ahí arriba?", se están llevando a cabo "transmisiones dirigidas a todos los astros vecinos de tipo solar". El mantenimiento de, digamos, cien rayos diferentes de la especie que hemos descrito no parece una carga imposible sobre los hombros de una sociedad más avanzada que la nuestra. Al localizar una señal, hasta nosotros podríamos lanzar rayos de alerta. Por tanto podemos abrigar la esperanza de ver un rayo lanzado en dirección a nosotros desde cualquier astro que fuera capaz de emitirlo y que esté a unas cuantas decenas de años luz.

Entonces ¿en qué dirección debemos empezar a buscar a los vecinos que es-

NUESTRAS INMEDIACIONES SOLARES



Inmediaciones de 16 años luz



La Vía Láctea

Los lugares cercanos con mayores probabilidades de estar habitados por vecinos inteligentes en planetas de otros astros están señalados por estrellas de diez picos en el dibujo de arriba: Tau Ceti (izq.) y Epsilon Eridani (der.) virtualmente las gemelas más próximas al sol, a una distancia de 11 años luz ($11 \times 6,000,000,000,000$ millas), Puesto que el radiotelescopio (85 pies) del NRAO en GreenBank normalmente puede "oír" hasta ocho y medio años luz nada más, los indicios de vida en las proximidades de Tau ceti y Epsilon Eridani sólo serán localizados si la capacidad de los instrumentos utilizados por habitantes de esas estrellas es mayor que la de los nuestros. Las probabilidades estadísticas son reducidas, pero hoy existe la posibilidad; de cualquier manera, los astrónomos confían en que la vida existe en muchos lugares, y en alguno tendrá que empezar la búsqueda. Un receptor de diseño especial, con un costo de Dls. 8,000 solamente (un tragadécimos de la astronomía) observará en una fracción de segundo, alternadamente, las señales de una estrella determinada, e inmediatamente después el espacio que hay tras ella. Cualquier diferencia notable en el espacio puede revelar a nuestros vecinos.

Las 56 estrellas que se conocen dentro de una distancia de 16 años luz están incluidas en el dibujo de arriba, adaptado de una fotografía del modelo preparado por la señorita Sarah Lee Lippincott, del Observatorio Sproul, cuyos miembros se han especializado durante años en el estudio de las estrellas más cercanas. Sólo tres de las 56 —Sirius, Procyon— son más luminosas que el sol. 20 están duplicadas, 6 triplicadas; 31 son en apariencia masas sencillas con supuestas compañías invisibles (planetas posiblemente). Después de Tau Ceti y Epsilon Eridani, las estrellas de seis puntas son muy parecidas al sol: Cygni 61 (arriba del sol, a la izquierda) Alpha Centauri (abajo del sol, izq.) Epsilon Indi (muy abajo del sol, izq.) y Omicron-2 Eridani (debajo del sol, extrema derecha). El dibujo bidimensional deforma la realidad tridimensional. Alpha Centauri, por ejemplo, es el vecino más cercano al sol.

tán en espera de que les dirijamos la palabra?

"El primer esfuerzo", propusieron Morrison y Cocconi, "debiera dedicarse al examen de las estrellas más próximas y en condiciones favorables". Entre las que se encuentran dentro de una distancia de 15 años luz, siete tienen luminosidad y antigüedad semejante a los de nuestro Sol... Y son: Tau Ceti; Omicron-2 Eridani; Epsilon Indi; Alpha Centauri; Ophiuchi 70 y Cygni 61.

Mucho antes de que *Nature* publicase este histórico informe, ya se habían llevado a cabo en el Observatorio Sproul del Swarthmore College de Pennsylvania los trabajos necesarios para hacer que estas palabras fueran accesibles a los ignorantes. Swarthmore College es un hijo de la Sociedad de Amigos, y los Amigos siempre han tomado en serio a sus mujeres. Una de ellas, la doctora Susan J. Cunningham (ya fallecida) fundó el observatorio que desde entonces ha sido suplido por el del instituto Sproul, que es más grande. Desde el día en que empezó a funcionar en 1912, el telescopio de Sproul ha sido dirigido principalmente a las estrellas más cercanas, y en particular a las estrellas que están a menos de 16 años luz de distancia. Hasta hoy, el número conocido de esas luminarias es 56. De ellas sólo tres —Sirius, Altair y Procyon— son más luminosas que el Sol. Veintidós están duplicadas, seis triplicadas, y quedan 31 cuerpos sencillos aparentemente, los cuales han sido observados por casi todos los astrónomos, en espera de señales que indiquen la existencia de planetas.

En la sala de conferencias de Sproul hay un modelo hecho en plástico, de los 16 años luz de espacio inmediato a nosotros, modelo diseñado y construido por la señorita Lee Lippincott, una de las investigadoras. En este modelo, colgó las estrellas de unas hebras delgadas de nylon para ilustrar cómo las vería un observador colocado en la constelación Pegaso, que estuviera mirando en dirección al Sol. La constelación, durante el invierno, está hacia el sur, y parece más un inmenso cuadrilátero, que un caballo con alas. Según las ilustraciones de Sproul, Ophiuchi 70 está a más de 16 años luz del Sol, y por eso no aparece en el modelo de la señorita Lippincott. Pero las otras seis estrellas de tipo solar (mencionadas por Morrison y Cocconi) sí.

Por su parte, Frank B. Drake, miembro del grupo del Observatorio del doctor Struve, estaba esperando que apareciera en *Nature* el estudio de Morrison y Cocconi.

Al doctor Drake también le fascina desde hace muchos años la idea de que haya inteligencia en otros lugares. Constantemente, se enfrascaba en cálculos sobre las posibilidades matemáticas de comunicación. Los resultados siempre fueron negativos por la misma razón siempre: los instrumentos de que disponemos todavía no pueden encontrar nada que confirme las sospechas. Pero el año pasado hubo notables avances en lo que se refiere a esos aparatos. Y en marzo de 1959 repitió las ecuaciones. Por fin ¡la respuesta fue positiva!

Sin tomar en cuenta los mejores aparatos disponibles, era seguro que podría usar el radiotelescopio de Green Bank (85 pies) para localizar señales lanzadas desde cualquier estrella a 86 años

luz de distancia, que es dos veces la distancia a que se encuentra Alpha Centauri, nuestra vecina más próxima.

El doctor Drake dio a conocer su fórmula en la última edición de *Sky and Telescope*, un periódico para aficionados a la astronomía, que acaba de salir a la venta. "Cuando nuestra antena receptora sea un reflector parabólico" explicó "la distancia en años luz en la que pueden ser localizados transmisores de potencia, es aproximadamente igual al diámetro —en pies— de la antena, dividido por diez".

El alcance del telescopio de 85 pies es, así, de 8.6 años luz. El receptor de 600 pies que está construyendo la Marina de los Estados Unidos recogerá mensajes emitidos a 60 años luz de distancia. El recipiente de 1,000 pies que está proyectando Cornell para las montañas de Puerto Rico, al norte de Ponce, "oirán" hasta 100 años luz, distancia dentro de la que hay "10,000 astros aproximadamente".

"Es muy difícil calcular cuántas de esas estrellas pueden mantener civilizaciones inteligentes tan aventajadas como la nuestra", escribió el doctor. Y en seguida dio una extraordinaria disertación de por qué se cree que haya vida fuera de la Tierra.

"Durante muchos años se pensó que la formación del sistema solar era la consecuencia de una colisión accidental de dos astros, o de algún suceso extraño semejante... Recientemente, sin embargo, ha quedado en claro que la formación de un segundo cuerpo o cuerpos es parte esencial de la formación de un astro. Si los cuerpos secundarios a los que 'pueda aferrarse' mediante una zona magnética (en el caso del Sol estos cuerpos parece que son los planetas mayores: Júpiter y Saturno) el astro giraría a una rapidez que acabaría por destruirlo. De acuerdo con recientes estudios teóricos, parece probable que al menos unos cuantos de esos astros estén rodeados de planetas."

M U S I C A

OJEADA AL PARNASO

Por Jesús BAL Y GAY

HAY COMPOSITORES a los que nadie regatea el dictado de grandes. Ocupan el círculo más elevado del Parnaso musical y todo parece indicar que en él permanecerán por los siglos de los siglos. Pero hay otros a los que se clasifica como segundones —si no por unanimidad, cuando menos por una respetable mayoría de votos—, y que, si se examina con detenimiento su obra, acaban por parecerse injustamente postergados, víctimas de comparaciones no sólo odiosas —como dicen que lo son todas— sino también absurdas, puesto que equivalen a comparar un huevo a una castaña.

Cada época y cada nación musical, pero aún más, cada compositor tiene sus afanes, sus problemas, su concepto de la música, su mundo, en fin, que le hacen diferir radicalmente de sus colegas. De ahí que resulten sobremanera peligrosas las comparaciones por las que se aspira a establecer cuál de dos compositores dados es el más grande. El que a uno le falte lo que el otro tiene de sobra no significa necesariamente que el primero sea menos capaz y, por tanto, inferior al segundo: puede que signifique tan sólo —y así ocurre en la mayoría de los casos— que aquél renunció voluntariamente a modos de expresión que no convienen a su propio, personalísimo, irrenunciable pensamiento.

Mozart carece del musculoso contrapunto de Bach; Beethoven, de la gracia melódica y el equilibrio formal de Mozart: ¿vamos por eso a afirmar que Beethoven sea inferior a Mozart y Mozart inferior a Bach? No, lo que sucede es, sencillamente, que Mozart no es Bach, ni Beethoven es Mozart —perogrullada que no hemos de perder de vista en este asunto—, y que, por no serlo, a ninguno de los tres podríamos proclamarlo *primus inter pares*, ya que si cada uno de ellos carece de alguna cualidad que brilla en el que le precede, también puede enorgullecerse de alguna que a aquél le falta y

que constituye su personal contribución a la evolución de la música. De no ser así, esa evolución equivaldría a una irremediable decadencia.

Se suele creer que la grandeza del compositor se manifiesta por lo que llamamos *un gran aliento*. Pero esa idea, justa en principio, se presta, en su aplicación, a grandes errores, porque se tiende a confundir ese gran aliento con la hinchazón, lo verdaderamente grande con lo que no pasa de gigantesco. El gran aliento puede ocultarse bajo apariencias muy modestas. En una obra breve descubriremos quizá una fuerza de que carecen, aunque la finjan, otras que a primera vista resultan imponentes. La unidad, la perfección formal, la pureza y derecha de expresión no se logran sin una gran fuerza, sin un gran ardor —acordémonos de cómo se forman los diamantes— y cuando aquellas cualidades brillan en una página para piano, podemos estar seguros de que ésta entraña un aliento tan grande como el que suponemos necesario para animar una sinfonía o una ópera.

A la par de lo aparatoso y muy extenso, suele tomarse lo violento como revelación de grandeza. Pero no olvidemos que un carácter violento no equivale necesariamente a lo que llamamos un gran carácter. Los rasgos de violencia que surgen esporádicamente en el comportamiento del tímido no significan grandeza alguna de carácter; constituyen, por el contrario, un rasgo típico de la timidez. En cambio, la calma inalterable, la discreción constante no son propias de ningún espíritu apocado, sino fruto de una áspere lucha de la inteligencia y el corazón contra los impulsos primarios del alma. El grito, el apóstrofe y el ademán violento ocultan casi siempre alguna gran falla interior. Beethoven cuando habla a gritos no es más grande que cuando sueña o medita.

Pero, a pesar de todas esas razones —que me parecen obvias—, muchas per-

sonas siguen llamando sublimes a muchas obras extensas, aparatosas y violentas, muy inferiores en realidad a otras que esas mismas personas consideran menores. Parece como si lo ambicioso del propósito valiese más que la perfecta adecuación entre el propósito y su realización. Y —situación peregrina en la estimativa musical— el prestigio de que gozan entre esas personas ciertas obras que, en principio, calificarían de menores, se debe al que sobre ellas proyectan otras obras extensas, aparatosas y violentas del mismo autor. Como si en realidad careciese de méritos propios y altísimos, la música de cámara de Mozart resulta así deudora de la *Sinfonía Júpiter* y *La flauta mágica*, como la de Beethoven lo resulta de las sinfonías Quinta y Novena.

Es curiosa esa actitud de muchos que, en vez de desconfiar de la obra prolija y ostentosa, la aceptan ciegamente, mientras que a la concisa y modesta, por el mero hecho de serlo, la consideran con recelo. Eso lo saben y lo aprovechan muy bien, *pro domo sua*, los compositores maliciosos, más o menos conscientes de su impotencia. La obra larga, aparatosas, embota la facultad crítica del oyente, lo apabulla, lo duerme —en el sentido que algunas veces se le da en México a este verbo—, al igual que los largos discursos políticos, instrumentos no tanto de la demagogia como de la demo-hipnosis.

El caso de Chopin es ejemplar a este respecto. Hay pedantes que lo consideran un compositor de segunda clase no tanto por lo que escribió, como por lo que no escribió. No es autor de sinfonías, ni oratorios, ni óperas; las pocas veces que utiliza la orquesta, ésta no aparece empleada sinfónicamente; en sus sonatas no hay desarrollos propiamente dichos, etc., etc.

En efecto, Chopin se limitó casi exclusivamente al piano como medio instrumental de expresión; cuando recurre a la orquesta, lo hace para proporcionar un fondo o atmósfera sonora a su instrumento predilecto; las secciones de desarrollo de sus sonatas —y de otras obras en las que adopta la forma-sonata— tienen más de digresión que de elaboración del material temático; en general, sus obras son de dimensiones muy reducidas, y no nos lo podríamos imaginar dispuesto a componer una *Novena sinfonia* ni una *Parisifal*; y, finalmente, no fue un autor muy prolífico.

Que no se le considere como uno de los grandes compositores por haberse limitado al piano, me parece una razón sumamente peregrina. Imaginemos por un momento que de Bach no se conociese más que *El clave bien temperado*: ¿no tendríamos bastante con esa obra para situarlo en el primer rango del Parnaso musical? Una de las pruebas más firmes —aunque poco brillante— de la grandeza de Chopin la constituye, precisamente, esa su limitación al piano. Haber logrado todo lo que logró sin salirse de ese medio instrumental tan mal explorado por sus predecesores, es una de las pruebas más elocuentes de su genio ("en la limitación se muestra el maestro", dice Goethe). Si así no fuera, en menguado concepto habríamos de tener a Victoria o Palestrina, que no escribieron más que música vocal.

Tampoco el número de sus obras —relativamente corto— es argumento en que puedan apoyarse legítimamente los que tratan de rebajar su mérito. Ya se sabe que Bach y Mozart escribieron mucho más que él, pero lo que importa es cómo, no cuánto, escribió. La cantidad de obras

no significa necesariamente excelencia. Lope de Vega no es, por eso, más grande que Cervantes, ni Villa Lobos más grande que Stravinsky.

Ya en su misma época —y ello sigue en nuestros días— se señalaron en la música de Chopin rasgos que se calificaron de defectos: la vaguedad tonal, la violencia de las modulaciones, la arbitrariedad de la forma. Pero, en realidad, no se trata de defectos, sino de innovaciones que habrían de actuar luego como elementos dinámicos en la evolución de la música. Con sólo eso ya hace Chopin historia, y a un compositor que hace historia —no sólo en el círculo limitado de la técnica, sino también en el anchuroso del gusto de los grandes públicos— no se le puede negar un elevado puesto en el Parnaso.

Es interesante ver cómo aplica el hombre sus prejuicios. Por lo común no lo hace imparcial y universalmente —lo cual les podría dar un cierto cariz de leyes—, sino cuando y según le conviene, con el fin de tener siempre razón. Pero la realidad se encarga de evidenciar que ese juego es, precisamente, lo que le quita la razón. Así sucede, por ejemplo, en el cruce del caso de Chopin con el caso de Mendelssohn. Quienes tratan de rebajar el mérito de Chopin y para ello aducen los supuestos defectos que acabo de mencionar, suelen ser los mismos que tampoco admiten a Mendelssohn como compositor de primer rango. Ahora bien, si por aquellos supuestos defectos censuran a Chopin, no podrán dejar de alabar a Mendelssohn, en cuya música el sentido tonal, y el concepto armónico y el plan formal son intachables. ¡Ah! pero a la

hora de querer rebajar de categoría a Mendelssohn, se aduce precisamente, esa normalidad de su música, a la que se califica de *académica*, es decir, que se la censura por no tener los rasgos que en Chopin se califican de defectos. Mendelssohn resulta para esas personas un músico frío, un poco superficial, con más oficio que personalidad, falto de gran aliento, en una palabra. Pero ya hemos visto que el gran aliento puede manifestarse o en la construcción de grandes arquitecturas o en la intensidad de expresión. Si lo primero, no se le puede negar al Mendelssohn autor de sinfonías y oratorios de una admirable perfección. Si lo segundo, no se le puede negar al Chopin autor de páginas breves pero tan intensas que se juzgan defectuosas. En resumen: Chopin, para esa gente, es un músico menor porque no escribe como Mendelssohn y lo que Mendelssohn, y éste lo es porque no escribe como Chopin y lo que Chopin. ¡Peregrina lógica!

Lo que hay, a mi juicio, en el fondo de todo esto es que, consciente o inconscientemente, se está utilizando la música de Beethoven como patrón definitivo, invariable de toda otra música. Eso se echa de ver sobre todo cuando se trata de la cuestión *desarrollo* en la forma-sonata de Chopin. Chopin, se afirma, no sabía desarrollar sus temas. ¿Por qué? Para afirmar semejante cosa habría que ver primero si Chopin en su forma-sonata intenta realmente un desarrollo auténtico, a lo Beethoven. Muy mal analista será el que crea que lo ha intentado. Entonces, deduciremos, la falta de verdaderos desarrollos en Chopin se debe no a impotencia para construirlos, sino a deliberado propósito de no emplearlos. En Beethoven, el centro de gravedad de la forma-sonata está, precisamente, en la sección de desarrollo. Para Chopin, en cambio, se encuentra en la exposición y su duplicado, la reexposición. Lo que para Beethoven es el meollo del drama —si a un drama comparamos esa forma—, para Chopin no pasa de ser una digresión, un interludio, entre las secciones primera y tercera. Son conceptos, pues, muy diferentes, pero no hay razón alguna para calificar a uno de ellos como inferior al otro.

Y lo mismo que con la falta de desarrollo sucede con la orquestación de los *Concertos* chopinianos, a la que, por su actitud subalterna con respecto al piano, se califica de mala. Se quisiera, por lo visto, para esas obras una escritura beethoveniana, pero se olvida, y habrá que repetirla, esta gran perogrullada: que Chopin no es Beethoven. Para éste, un concierto de piano es todo un drama —o, cuando menos, diálogo— entre el instrumento solista y la orquesta. Para Chopin, en cambio, es un gran monólogo del piano, al que la orquesta proporciona un fondo, un decorado, un ambiente. ¿Por qué habríamos de considerar más legítimo, elevado o genial el concepto de Beethoven que el de Chopin? Si el propósito de cada cual ha sido realizado con perfección, y eso es todo lo que importa, no podremos hablar de inferioridad de uno con respecto al otro. Chopin, en eso como en todos los demás aspectos de su música, logró siempre lo que se propuso y con un estilo inconfundible, como es el caso de todos los grandes músicos, llámense Bach, Mozart o Beethoven. No se le puede, pues, regatear su legítimo derecho a ocupar en el Parnaso un puesto en nada inferior al de éstos.



Beethoven en su lecho de muerte.



Mozart a los dieciocho años

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LOLA MONTES, película franco-alemana de Max Ophuls. Argumento: M. Ophnes y Anette Wademant, sobre una novela de Cecil St. Laurent. Foto (Cinemascope, colores): Christian Matras. Música: Georges Auric. Intérpretes: Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny, Oskar Werner. Producida en 1955 (Gamma).

LOS SEÑORES de la Gamma, productora de cine respaldada por un potente engranaje financiero, creyeron apostar sobre seguro. A *Lola Montes* no le faltaría nada de lo que asegura el éxito comercial de una película: lujosa producción a todo color y en cinemascope, un argumento "picante" de Cecil St. Laurent, autor de *Caroline Cherie* y otros engendros pornográficos y reaccionarios (¡qué asqueroso es ese St. Laurent!), los encantos de Martine Carol, siempre dispuesta a mostrar generosamente su "buen busto" ... ¡ah! y también un buen director, el austriaco Max Ophuls, realizador de aquella película tan pícaro, *La ronda*. Aparentemente, Ophuls no representa ningún riesgo. *Lola Montes* llenaría los bolsillos de los herr y de los monsieurs de la Gama.

Pero Ophuls terminó *Lola Montes* y los productores se quedaron boquiabiertos ante el resultado. Debió de ser un placer de dioses asistir al momento en que los mercachifles cinematográficos se dieron cuenta de que un artista los había engañado de la peor manera. Ophuls, ni siquiera condescendió a fotografiar a Mme. Carol en cueros. ¡St. Laurent traicionado! ¡La Gamma traicionada! Esta última trató de remediar el estropicio procediendo a realizar un remontaje de la película. Parece mentira que en pleno siglo XX todavía se autorice a los abarroteros a enmendarle la plana a los poetas. De todos modos fue inútil. Ophuls había triunfado. Su último y definitivo triunfo, puesto que *Lola Montes* sería su obra póstuma. Y, a la vez su obra maestra.

Una obra maestra del cine futuro. No es nada extraño que el público, habituado a otra cosa, salga de ver *Lola Montes* echando pestes. Y es que el público sabe siempre, a priori, lo que va a ver y no admite que se le contrarie. El propio Ophuls lo dijo: más que un público, el cine tiene una masa de consumidores. Y el consumidor no compra un par de zapatos a la aventura.

Lo cierto es que Ophuls sometió a los elementos con que contaba para su film (argumento, actores, decorados) a una concepción superior del cine. Todo ello fue utilizado haciendo caso omiso de sus "valores" propios para lograr un puro juego de formas, una nueva materia prima. Y de esa materia surgió un nuevo espíritu que nada tenía que ver con el de la trama imbécil de St. Laurent, sino que correspondía a la visión del mundo, irónica, escéptica, suave y a la vez anti-conformista del realizador.

Paradójicamente, Ophuls no renunció a crear lo que de él se esperaba: un espectáculo. Incluso, puede decirse que lo redujo todo a simple espectáculo. Utilizando con increíble sabiduría el cinemas-

cope, interpuso entre los actores y el público una serie de objetos que favorecieran el proceso de alineación, que nos impedirían identificarnos con la trama de St. Laurent. Que nos recordaran, en suma, que la historia específica de la cortesana Lola Montes debe importarnos un bledo. Se trataba de hacernos olvidar lo particular para llegar a lo general. Ophuls tenía el propósito, sobre todo, de transcribirnos su imagen de la vida. Una imagen barroca, suntuosa y recargada, pero profundamente armónica. Por ello, el espectáculo, como tal, carecía de las pretensiones "realistas" típicas del cine convencional. Y eso era lo que los productores no se imaginaban que fuera a pasar.

El universo creado por Ophuls está presidido por una idea dialéctica del movimiento: Movimiento de la cámara, por un lado; movimiento de los elementos fotografiados por otro. Así, el equilibrio total del film se consigue a través de una suerte de desequilibrio perpetuo que afecta a cada una de las imágenes tomadas por separado. El diálogo carece de las precisiones que suele establecer el guión cinematográfico tradicional. Constantemente oímos palabras y frases sueltas, sin una aparente relación con la trama. En realidad, ese diálogo disperso, anárquico, sirve eficazmente a la construcción rigurosa del film, por cuanto contribuye a evitar que nuestra atención se fije en lo meramente anecdótico. Sólo en una ocasión St. Laurent parece haber derrotado a Ophuls: en la escena de la conversación, de típico estilo "caroliniano", entre Lola y Franz Liszt. Afortunadamente, eso dura unos cuantos segundos. Y no hace sino acentuar la enorme diferencia que existe entre un Ophuls y un St. Laurent.

En último análisis, *Lola Montes* representa una experiencia revolucionaria por cuanto afirma y pone en evidencia, de una vez por todas, la posibilidad de lograr una nueva forma de contenido cinematográ-

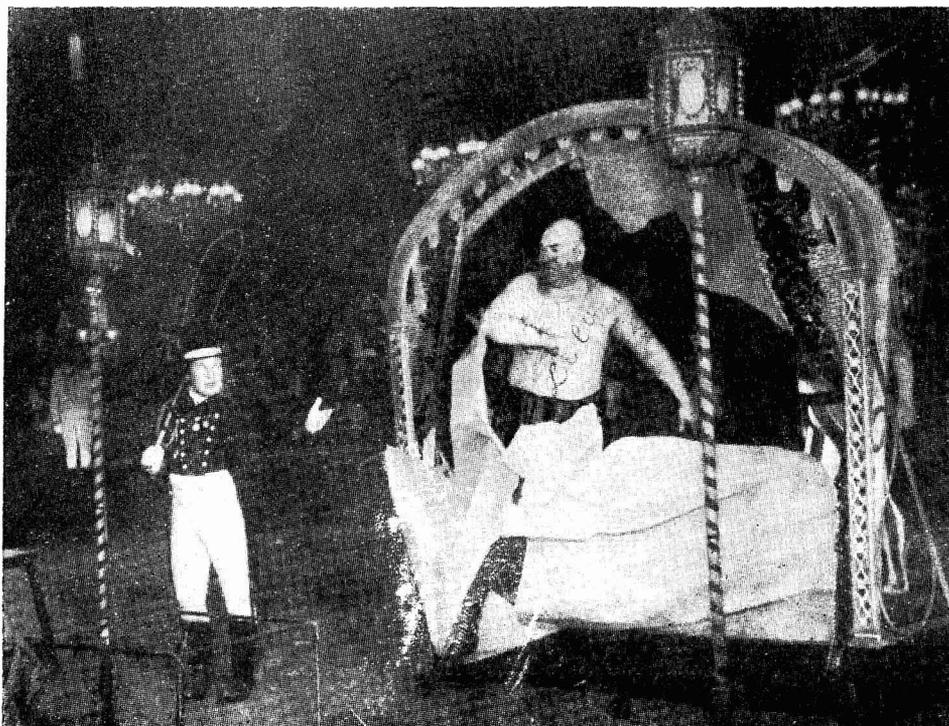
fico. Un contenido que no depende ya del simple guión, de lo literario, de lo extracineamatográfico, sino que surge de la forma filmica misma. Es superficial y falso hablar en este caso de formalismo. Por el contrario, Ophuls lo que ha hecho es, repitiendo, partir de la nueva materia creada para llegar al contenido, y no a la inversa, como se acostumbra. Tengo la impresión de que en toda la historia del cine no se ha buscado otra cosa. Y la lucha por el buen cine no debe ser, en el terreno estético, sino la lucha contra el cine "representado", contra la idea absurda de que lo básico para lograr una buena película es "a fortiori" una buena historia. Agradezco infinitamente a Max Ophuls el haberme aclarado definitivamente este problema, problema ya planteado más o menos explícitamente por el cine de Eisenstein y de Murnau hace treinta años, lo mismo que por el de Chabrol y Truffaut hace muy poco.

Naturalmente, otra cosa es la crítica de las ideas, en un plano general la más importante, sin duda. Quizá habría que entrar ahora a examinar las raíces del escepticismo de Ophuls, de su concepción del mundo. Pero permítaseme que, por una vez, me haya dejado llevar por el entusiasmo que suscita en mí un cine redimido de su condición de triste cenicienta con respecto a las otras artes.

LA ROSA DEL HAMPA (*Party girl*).

Película norteamericana de Nicholas Ray. Argumento: George Wells, sobre una historia de Leo Katcher. Foto (Cinemascope-colores): Robert Bonner. Intérpretes: Robert Taylor, Cyd Charisse, Lee J. Cobb, John Ireland. Producida en 1958 (MGM-Joe Pasternak).

Insistiendo en lo dicho a propósito de *Lola Montes*, sería demasiado fácil afirmar que Ray no ha hecho una gran película porque el guión de *Party Girl* es malo. Quizá tal razonamiento justifique al director si partimos de una concepción elemental de lo que es el cine, pero, en el fondo, con él no se hace otra cosa que minimizar las posibilidades del propio Ray y las del realizador cinematográfico en general.



Lola Montes.— "Una obra maestra del cine futuro"



Cyd Charisse.— "Maravilla de mujer"

William Wyler, por ejemplo, hubiera hecho seguramente un film "correcto", pero didáctico, solemne y, por lo tanto, insoportable, con el mismo guión y los mismos actores de Ray utilizó para un extraordinario *Rebelde sin causa*. Dependió del director, y sólo de él, el lograr ese revelador retrato del personaje que encarnara James Dean. Ray ha sabido siempre profundizar lo suficiente en sus personajes como para que sepamos mucho más de ellos que lo que podríamos saber ateniéndonos exclusivamente al guión mismo de sus películas. El secreto está en la forma en que se utiliza al actor, pero también en los movimientos de cámara, en el empleo del tiempo y del espacio cinematográficos; en fin: en todo lo que hace creador el trabajo de quien dirige un film.

¿Por qué a Ray no le ha interesado profundizar en la psicología de los personajes de *Party Girl*? Misterio. El abogado de gansters que encarna Robert Taylor y la bailarina interpretada por esa maravilla de mujer que es Cyd Charisse, podrían haber sido, aún dentro de la anécdota convencional del film, objeto de una labor de análisis, de *revelación* por parte del director. Como lo fueron el maestro de *Bigger than life* (*Delirio de locura*), el "héroe" de *Amargo triunfo*, los protagonistas de *Rebelde sin causa*, el Jesse James de la *Leyenda de los malos* y otros personajes creados (esa es la palabra) por Nicholas Ray.

Ni siquiera hay en *Party Girl* una aceptable recreación de la época en que se desarrolla la acción (los años del gansterismo desenfadado). Y Ray nos demostró en *Infierno verde* (*Wind across the everglades*) que sabe recrear la atmósfera de

un tiempo pasado. Hay, eso sí, algunos buenos detalles de dirección, una habilísima e inteligente utilización del cine-mascope, los bailes de la monumental Cyd... Demasiado poco, en verdad. Quizá ello fuera bastante para un director común y corriente, pero no para un auténtico realizador de películas. De un realizador que sabe que el valor de una película depende sobre todo de lo que la imagen misma nos dice, y no de lo que se nos dice utilizando a la imagen como simple medio de ilustración.

DIEZ SEGUNDOS AL INFIERNO (*Ten seconds to hell*) película inglesa de Robert Aldrich. Argumento: Robert Aldrich y Teddi Sherman, sobre la novela *The Phoenix*, de Lawrence P. Bachmann. Foto: Ernest Laszlo. Música: Kenneth V. Jones. Intérpretes: Jack Palance, Jeff Chandler, Martine Carol. Producida en 1958. (Hammer-Seven Arts, distribución: Artistas Unidos).

El caso de Aldrich acaba de aclarar todo lo antes expuesto. El realizador de *Kiss me deadly*, *Ataque* y *The Big knife* (*Intimidados de una estrella*) ha dado siempre, aún en sus mejores películas, la impresión de bailar sobre la cuerda floja. Es decir: se trata de un hombre que sabe utilizar la imagen pero que no se fía de ella. Todo su cine ha sido construido partiendo de la necesidad de demostrar determinadas tesis de orden social. Santo y bueno: ello es legítimo y, si se quiere, necesario. El problema está en el procedimiento. Aldrich se apoya en el carácter simbólico dado *a priori* a sus personajes y situaciones, a la vez que en un superabundante diálogo que no deja lugar al equívoco, que tiende a excluir toda posibilidad de sugerencia. La concepción previa del film está por encima del film mismo.

Partiendo de esta base, Aldrich puede hacer un buen film si se reúnen casi milagrosamente, como en *Ataque*, toda una serie de condiciones: ideas justas, guión bien desarrollado, adecuación entre forma y contenido. Aun así, *Ataque*, película que todos defendimos por la nobleza de su *mensaje*, no era una auténtica obra de creación cinematográfica. Había en ella algo de artificioso, de falso. (Querría verla de nuevo para fundamentar mi opinión). Pero la cuestión está en que si hay que establecer una diferencia entre el Ray de *Rebelde sin causa* y el de *Party Girl*, es para mí evidente que el Aldrich de *Ataque*, una película buena, es el mismo que el de *Diez segundos al infierno*, una película mala. En este último film vuelven a barajarse elementos similares a los barajados en *Ataque*: un mensaje pretendidamente noble (a mí no me lo parece, desde luego), simbolismo, diálogos largos y pesados, tratamiento formal efectivo y un poco efectista. La única diferencia que hay, en el fondo, entre una película y otra, es la de que nos gustaba el mensaje de la primera y no nos gusta el de la segunda: en los días en que los neo-nazis hacen de las suyas resulta difícil tragarse esa apología de una Alemania Occidental resurgiendo de sus cenizas como un Ave Fénix.

Así pues, el cine de Aldrich está sujeto a contingencias extra-cinematográficas. El realizador, teóricamente, hace el cine que quiere: escoge el guión y los actores, vigila el montaje. Pero los resultados son independientes de sus intenciones. Jean Renoir dijo más o menos, que poco se puede confiar en un director que se disponga, sobre la base de unos elementos dados, a lograr con ellos, forzadamente, un buen film; en la misma forma en que no se puede predecir el éxito de una pareja de amantes que se proponga "hacer un hermoso niño" el sábado a las ocho.

TEATRO

DESPERTAR DE PRIMAVERA

Por Juan GARCÍA PONCE

EL GRUPO TEATRAL de la Escuela Nacional de Arquitectura ha inaugurado el Teatro de la Ciudad Universitaria con el drama en tres actos de Frank Wedekind, *Despertar de primavera*.

La obra elegida para esta inauguración data de fines del siglo pasado, pero conserva todavía toda su efectividad escénica y es aún una obra auténticamente rebelde, anticonformista. Su autor, Frank Wedekind, es una de las figuras más sugestivas del teatro alemán de esa época. Director de la famosa revista humorística "Simplicissimus", autor e intérprete de canciones obscenas, actor y poeta, el estreno de la mayor parte de sus obras teatrales se vio acompañado siempre de escándalos, protestas y aún demandas judiciales. En el prólogo a *La Caja de Pandora*, otro de sus dramas, cuya edición fue recogida por las autoridades y cuya representación se prohibió en la Alemania del Kaiser (ojo Lic. Peredo, allí esta su lugar), Wedekind afirma que todo su teatro aspira a revelar "la esencia del mundo y del hombre" con el propósito de

"imponer a la moral burguesa una moral humana". Y *Despertar de primavera* no es la excepción. La obra no es otra cosa que una ardiente y apasionada defensa del derecho del hombre a ser libre, a seguir sus impulsos vitales sin represiones de ninguna clase. En el transcurso de la acción, el autor enfrenta a una serie de adolescentes que despiertan a la vida (y por esto mismo actúan con absoluta y sincera naturalidad) con los principios al uso de la moral burguesa, representada por los adultos. De acuerdo con su correcto sentido de lo que es la moral humana, Wedekind acepta como positivo todos los impulsos naturales de estos jóvenes y ataca a los mayores, acusándolos de deformar la vida, ensuciarla y frustrarla. "¡No creo en la dignidad del pathos! —dice Hans, uno de los jóvenes en el transcurso de la acción—. Nuestros antepasados nos muestran sus caras alargadas tan sólo para encubrir su tontería. Entre ellos se llamarían idiotas como nosotros no los llamamos. Conozco eso... Si algún día soy millonario levantaré un

monumento a Dios... Representaré la vida como un plato de leche agria con azucar y canela por encima... Hay quien lo tira y luego gime... Hay quien lo revuelve todo y se afana... ¿Y por qué no limitarse a probarlo?". En este parlamento se encuentra el verdadero sentido del drama. En principio, todos los jóvenes tienen razón porque están vivos; pero, bajo la presión de la moral burguesa, algunos de ellos tirarán la vida, otros se afanarán en vano y el protagonista, al final, después de rechazar la invitación de su amigo muerto, terminará simplemente por aceptarla. Por este motivo, Wedekind trata con simpatía y deferencia a los jóvenes, llenando de una delicada poesía todas sus acciones; y en cambio aborda a los adultos desde un punto de vista cruel e irónico.

A parte de este valiosísimo mensaje, la obra representa en el aspecto formal una serie de peculiaridades que contribuyen definitivamente a ser posible su resistencia al paso del tiempo. Junto con Büchner que empleó este sistema cincuenta años atrás, Wedekind debe ser considerado uno de los más significativos precursores del expresionismo alemán. En *Despertar de primavera*, escrita en la época en que el realismo de Ibsen y Hauptmann se imponía aparatosamente, ni la caracterización, ni la construcción, ni el lenguaje son realistas. Como ya hemos dicho antes, todos los adultos que intervienen en la acción están tratados desde un punto de vista irónico que los convierte en verdaderas caricaturas. No son en realidad personas, caracteres, sino símbolos de fuerzas negativas a las que el autor no acepta. Y los jóvenes, aunque tratados desde el punto de vista opuesto no son tampoco caracteres de acuerdo con el sentido que esta palabra tiene en el teatro realista; son ejemplos vivos de los diferentes aspectos de una problemática común a todos los adolescentes. Su interés, su curiosidad por el misterio de la vida que se abre ante ellos, los unifica dentro de un común denominador y su forma de actuar está determinada tan solo por el tipo de carácter que representan. De este modo, todos los personajes actúan como representantes de dos fuerzas abstractas: el bien y el mal, tal y como lo entiende el autor. La construcción no sigue una línea directa de acción lógicamente encadenada, sino que, con un ritmo al que podríamos calificar de cinematográfico, desarrolla pequeñas escenas con significado propio, que se cierran en sí mismas, para sacar de la suma de ellas el resultado total de la trama. Cada uno representa un aspecto parcial del problema general. El diálogo renuncia a todas las características del lenguaje realista. Wedekind no intenta caracterizar a cada uno de los personajes con una especial forma de hablar, sino que usa un lenguaje general para todos ellos. Este lenguaje es una transposición que permite que los personajes digan directamente por medio de acertadas metáforas e imágenes lo que cada uno siente o desea. Alcanza efectividad no a través de la fidelidad realista, sino de la claridad poética. Gracias a todo esto, la acción puede revelar los propósitos del autor con una veracidad teatral absoluta dentro de una historia que es más que el relato directo de una serie de sucesos, una parábola que ejemplifica dramáticamente la imagen del mundo de su autor.



Despertar de Primavera.— "imponer a la moral burguesa una moral humana"

Sin desprenderse por completo de los defectos naturales de un grupo de aficionados, la interpretación que ofrece de esta obra el grupo de la Escuela Nacional de Arquitectura no es exacta, pero sí muy interesante y está realizada dentro de una saludable intención auténticamente experimental.

La dirección de Juan José Gurrola obedece a una concepción escénica original y consciente, pero no siempre contribuye a afirmar de una manera rotunda los valores del texto, e inclusive en algunas ocasiones los diluye. Gurrola realizó toda la dirección escénica dentro de un sistema que más o menos sigue las exigencias del estilo creado por Bertold Brecht. La acción debe revestir las características de un apólogo y afectar al público tan solo por medio de una estricta identificación intelectual, no emotiva, de los sucesos que se desarrollan en la escena. Para lograr esto, la "emoción" que puede existir en el texto es contrarrestada por el empleo arbitrario de la música y las luces; los actores deben actuar con absoluta frialdad, haciendo incapie en el hecho de que son nada más intérpretes de una serie de sucesos que deben ser considerados objetivamente; la escenografía debe limitarse a un esencialismo que permita el libre desarrollo de la acción, pero que no destruya el carácter ficticio, teatral de ésta. En estos sentidos, el propósito de Gurrola se logra en gran medida; pero desgraciadamente no siempre es el que conviene a la obra. Wedekind no renuncia como Brecht a la emoción, sino que al contrario la busca, por lo que el sistema elegido por Gurrola a pesar de su interés y novedad, no es el más efectivo. Sometida a él, la obra pierde varias de sus cualidades y la interpretación, aunque espectacular, resulta demasiado exterior, superficial.

A parte de esta objeción de carácter general, hay que señalar que Gurrola no entendió o no supo hacer que los actores proyectaran con la debida claridad el carácter irónico, la forma caricaturesca que el autor le dio al mundo de los adultos, por lo que el significado de este se pierde un poco; cortó arbitrariamente

una de las escenas fundamentales para la comprensión del texto (aquella en la que su madre hace abortar a Wendla) y agregó algunos parlamentos innecesarios; movió a los actores de un modo siempre original, pero no siempre preciso y muchas veces demasiado gratuito, disminuyendo la intensidad dramática de las escenas; y, sobre todo, descuidó de una manera lamentable la dicción de los actores por lo que el texto resulta a veces incomprensible.

Todas estas objeciones pueden parecer excesivas si tenemos en cuenta que se trata nada más de un grupo de aficionados; pero Gurrola tiene una intuición y un talento escénico natural indiscutible, y creemos que después de cinco experiencias debería haber superado estas limitaciones, que impiden que la representación alcance la calidad que podría haber tenido, aunque nadie puede negarle su interés.

En general, todos los actores encargados de representar a los jóvenes comprenden a la perfección su papel y lo proyectan con claridad y justicia; pero también casi todos adolecen de la defectuosa dicción señalada con anterioridad. Por esto, no vacilamos en mencionar en primer lugar entre ellos a Luz del Amo, que, además de asimilar el carácter y el significado de su personaje, dijo con toda claridad sus parlamentos y permitió que éste se proyectara perfectamente. Junto a ella, destacan también Lucille Urencio, justa, conmovedora y exactamente dentro del tono que exigía su Wendla Berman; Gastón Melo, magnífico intérprete de Melchor Gabor, y Roberto Dumont, muy exacto como Mauricio Stiefel; pero, como ya hemos dicho, con la excepción de Juan Ibáñez, a quien no se le entiende una sola palabra de su extenso monólogo, todos los jóvenes cumplen con admirable exactitud. De los actores encargados de interpretar a los adultos, sólo debe mencionarse a Nancy Cárdenas, que, a pesar de la equivocada dirección de Gurrola supo convencer rotundamente como la Sra. Gabor.

Muy exacta, afirmando el ambiente y de buen gusto, el vestuario de Luz del Amo.

LIBROS

GUADALUPE AMOR, *Galería de títeres, Letras mexicanas*. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 110 pp.

PITA AMOR reúne en este volumen una colección, demasiado extensa para su contenido, de brevísimas prosas que pretenden y muchas veces logran fijar el retrato de un determinado personaje o recrear estampas de la realidad inmediata. El sistema, francamente impresionista, aunque no exento de aciertos verbales que se reflejan en una prosa pura, ceñida y expresiva, y de un indudable poder de observación y caracterización, sigue un sistema demasiado unitario y termina por hacerse cansado.

Todos los personajes retratados están vistos nada más a través de sí mismos; todos tienen un defecto común: el egoísmo, que les hace ver a las demás personas con un sentido puramente utilitario; y a la larga, todos tienen que enfrentarse al mismo problema: la soledad. La renuncia absoluta por parte de la autora a cualquier intento de desarrollar una acción por mínima que sea, unida a esas tres constantes agobiantes, termina por dotar al libro de un tono uniforme, monótono, que hace olvidar inclusive las cualidades de observación y los hallazgos verbales.

Por esto, "Raquel Rivadeneyra" (porque además de los conflictos interiores del personaje desarrolla una acción exterior motivada por éstos) y "El lago" y "La guajolotito" (por el enfoque distinto, la ternura, con que son abordadas) resultan a la larga las tres únicas prosas que se mantienen en la memoria del lector.

J. O.

ANTONIO CASTRO LEAL, *El laurel de San Lorenzo*. Letras mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 201 páginas.

DOCE CUENTOS QUE, con la excepción del primero que es el que le presta su título al libro, oscilan entre los géneros psicológico, humorístico y fantástico. En los primeros, Castro Leal recurre casi siempre a la primera persona, pero sin caracterizar al narrador, por lo que éste se convierte en un mero receptáculo de los sucesos. Éstos tienen un carácter puramente anecdótico y por lo general no son desarrollados sino resumidos por el protagonista en el curso de una o varias conversaciones con el narrador. La caracterización es endeble y los sucesos de tan originales termina por ser absurdos. Los segundos, más que cuentos, son nada más chistes relatados. En los terceros, Castro Leal desarrolla con más libertad su ingenio, pero la ausencia de personajes los convierte más en ensayos fantásticos que en cuentos.

"El laurel de San Lorenzo" es el que se apega con mayor fidelidad a las exigencias de la ficción, y es por esto el mejor relato del libro. Castro Leal cuenta en él una historia que trasciende lo meramente anecdótico y transmite una visión real dentro de un ambiente bien logrado y con un marco de época muy claro. Sin embargo, el relato sitúa al autor entre los escritores mexicanos que ven la Revolución con ojos estrictamente reaccionarios. En él, los revolucionarios aparecen tan sólo como bandidos que siembran la des-

trucción y el desorden; la Revolución no es más que el medio que le permite al narrador enriquecerse traficando en medio del relajo que produce; el ideal es un pueblo que gracias a su condición geográfica se ha visto libre de la lucha armada; y los personajes positivos, heroicos, son el cura del pueblo y los ricos terratenientes. Aparte de esta objeción, en el aspecto formal el lenguaje, como en todo el resto del libro, es poco narrativo y parece más propio para ensayos que para obras de ficción, y la caracterización del narrador está realizada a base de lugares comunes; pero la esencia del suceso se revela realmente.

J. O.

LUIS REYES DE LA MAZA, *El teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-1867)*. Estudios y fuentes del arte en México. Instituto de Investigaciones Estéticas. X. Imprenta Universitaria. México, 1959, 238 pp.

CON PACIENCIA, talento y seguridad, Reyes de la Maza sigue empeñado en la bonita labor de reunir una especie de historia documental del teatro en México. Éste es ya el tercer volumen de la serie. Como en los dos anteriores, la documentación, prolija y de sumo interés, avala un laborioso y concienzudo trabajo de investigación. El libro reúne crónicas, comentarios, anuncios, y programas que logran establecer un justo panorama de nuestro teatro durante esa época. Aparte de su valor documental, algunas de las crónicas no carecen de gracia y permiten situar el "estilo" de la crítica teatral de mediados del siglo pasado.

J. O.

JOSEPH CAMPBELL, *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 369 pp.

A QUÍ LOS MITOS nos revelan su significado. A través de numerosos ejemplos de todos los tiempos y culturas se nos demuestra que las aventuras de los héroes, a pesar de sus variantes, tienen un mismo sentido. El heroísmo siempre ha consistido en la superación de un estado, en el paso de una etapa a otra. Las actividades de los héroes se pueden simplificar y reducir a un esquema. Las aspiraciones básicas de los hombres de todas las razas y los tiempos han sido las mismas. El héroe, el inspirado, es capaz de librarse de los temores y de llegar a su meta. Las religiones y los mitos ayudan a vivir. Cuando el individuo los desconoce, se le vuelve más difícil el camino. Pero en realidad el hombre moderno no los ha olvidado, sino que de la conciencia los ha postergado al inconsciente.

Los mitos son símbolos objetivos de la problemática humana. La tarea del psicoanalista consiste en descubrir e interpretar los símbolos que duermen en el inconsciente. Desde que Freud descubrió la importancia del mito de Edipo, el estudio y la comparación histórica de las mitologías adquirió singular importancia.

A los estudios realizados en este terreno: Frazer, Müller, Durkheim, Jung y otros, ahora debe añadirse como una brillante aportación la obra de Campbell.

TOMÁS SEGOVIA, *Zamora bajo los astros*. Imprenta Universitaria. México, 1959, 112 pp.

ESCRIBIR EN 1959 y en México una comedia cuya acción transcurre en Zamora, España, y en el año de 1072 es, por lo menos, insólito. No porque nos obligue a pegar un salto hacia atrás de nueve siglos (sin rompernos —ni romperse el autor— la crisma), sino precisamente por todo lo contrario, porque quien da el salto es el año de 1072 con su Bellido Dolfos, su Elvira, su Estrellero y sus zamoranos, situándose entre nosotros con la comodidad de quien se encuentra en su casa.

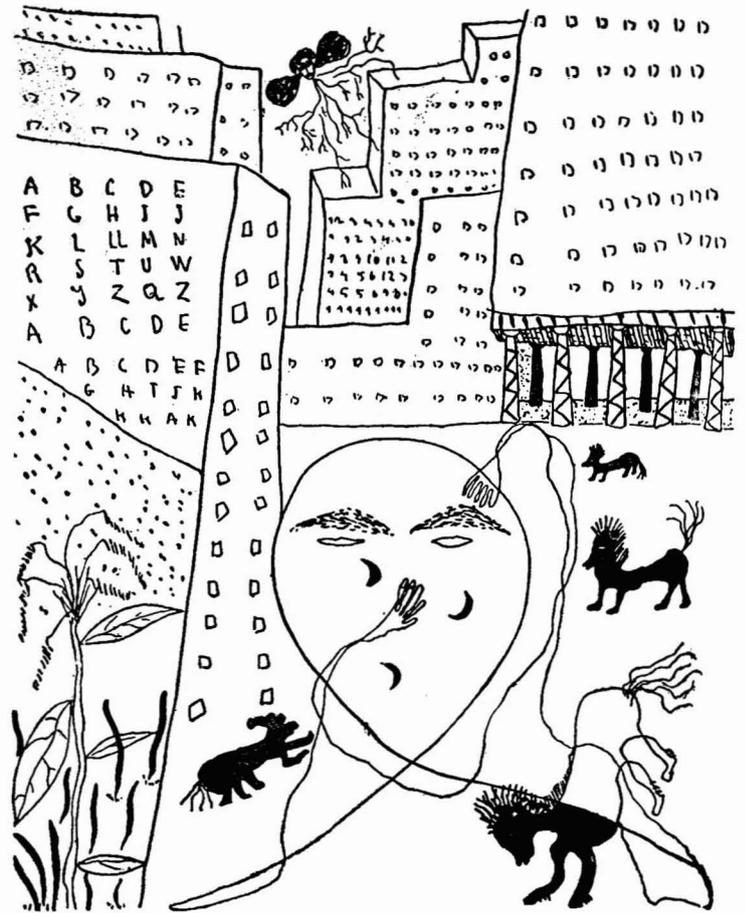
Hablo de la contemporaneidad de Zamora bajo los astros, cualidad que es rarísima en los dramaturgos españoles y mexicanos de nuestra época que, queriendo ser contemporáneos no son en el fondo más que costumbristas o, todo lo más, delatores de costumbres. Las criaturas de *Zamora bajo los astros* no se ocupan de problemas de nuestro tiempo. Lo que hacen es hablarle al corazón de nuestro tiempo, con un ritmo que es el suyo y que resulta inequívoco porque nace de un manantial intocable: el lenguaje de la conciencia. De este hablar de la conciencia al corazón de nuestro tiempo emana esa densidad que nos abraza a todos bajo los astros de Zamora, desde aquel remoto otoño de la España del Cid y de doña Urraca. Y es precisamente por lo remoto del escenario que la obra logra la transparencia de lo que es evidente por auténtico, pues separando lo contemporáneo de lo meramente coetáneo nuestro, Tomás Segovia nos hace entrar sin ambages y sin confusiones en la verdadera dimensión de su comedia que entraña una auténtica toma de posición como artista y como hombre.

A esa transparencia de concepción —que es nada menos que claridad intelectual— no podía convenirle más que un lenguaje de su misma calidad. De ahí esa desnudez en que aparecen las acciones, los personajes y lo que dicen. De ahí también que hablen en verso, porque sólo en verso se puede decir la Verdad, llamándola Fidelidad, Justicia, Alegría, Libertad o amoroso Silencio, porque todos son rasgos de un mismo rostro al que no puede dar vida plena más que la voz desnuda de la poesía. Cuando el verso hecho forma de expresión teatral se hace sentir como necesidad imprescindible para la validez de una comedia, entonces nos hallamos ante un verdadero teatro poético. Y cuando un poeta es capaz de prescindir del lirismo metafórico fácil que está de moda en su época para hablarnos con la crudeza de que sólo es capaz la poesía más profunda, entonces tenemos una obra original.

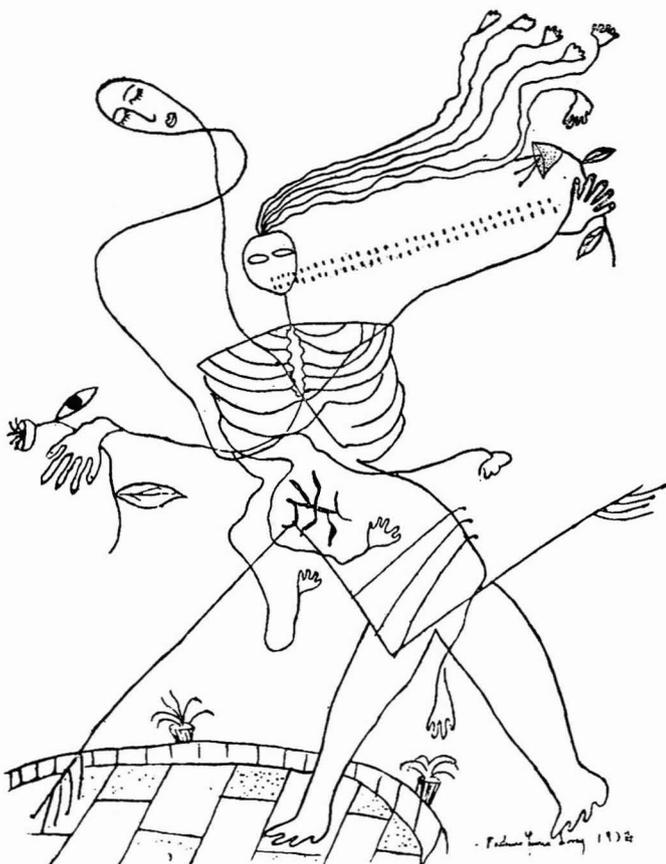
Mucho más cabría decir acerca de esta comedia, que los límites de esta nota no me permiten, por ejemplo, de su valiente entronque con el teatro clásico español, de su actualidad española y de su digno parentesco con el mejor teatro extranjero moderno. Bástenos constatar que hoy por hoy, *Zamora bajo los astros* aparece así, única en su noche medieval, brillando con la luz extraña de las cosas verdaderamente nuevas.

DIBUJOS DE GARCÍA LORCA

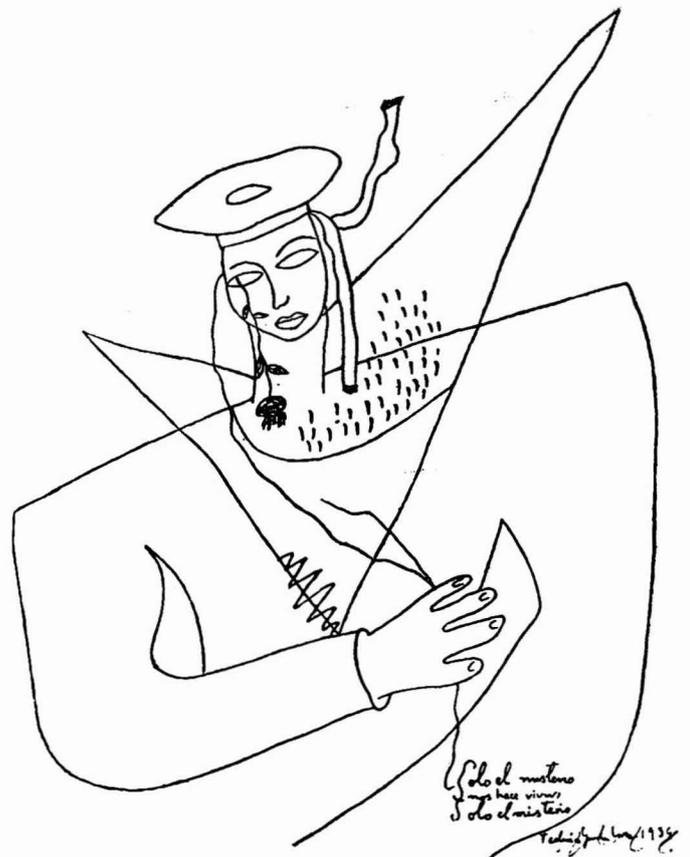
En 1927 Salvador Dalí y otros amigos organizaron en las Galerías Dalmau de Barcelona una exposición con veinticuatro dibujos de Federico García Lorca. En esa época, aunque había desarrollado una intensa labor literaria y publicado su primer libro de poemas, Lorca todavía no lanzaba el *Romancero gitano*, y era, casi, un poeta desconocido para el gran público. Ese mismo año Margarita Xirgu estrenó, también en Barcelona, *Mariana Pineda* y al año siguiente la "Revista de Occidente" editó el *Romancero*. Lorca no volvió a exponer; pero jamás abandonó por completo el dibujo y siguió practicándolo por mera afición. Sin embargo, sus dibujos revelan que poseía un auténtico don, tienen misterio y un indudable poder sugestivo. Algunos de ellos, traducen a imágenes plásticas con sorprendente belleza y efectividad varios de los temas recurrentes de su teatro y sus poemas; pueden considerarse, inclusive, como acertadas ilustraciones al *Poeta en New York*, a *Así que pasen cinco años*, al *Teatro breve* y, en general, a todas las obras en las que el autor utilizó en parte los recursos tradicionales del surrealismo.



Perspectiva urbana con autorretrato



Muerte



Sólo el misterio nos hace vivir. Sólo el misterio.