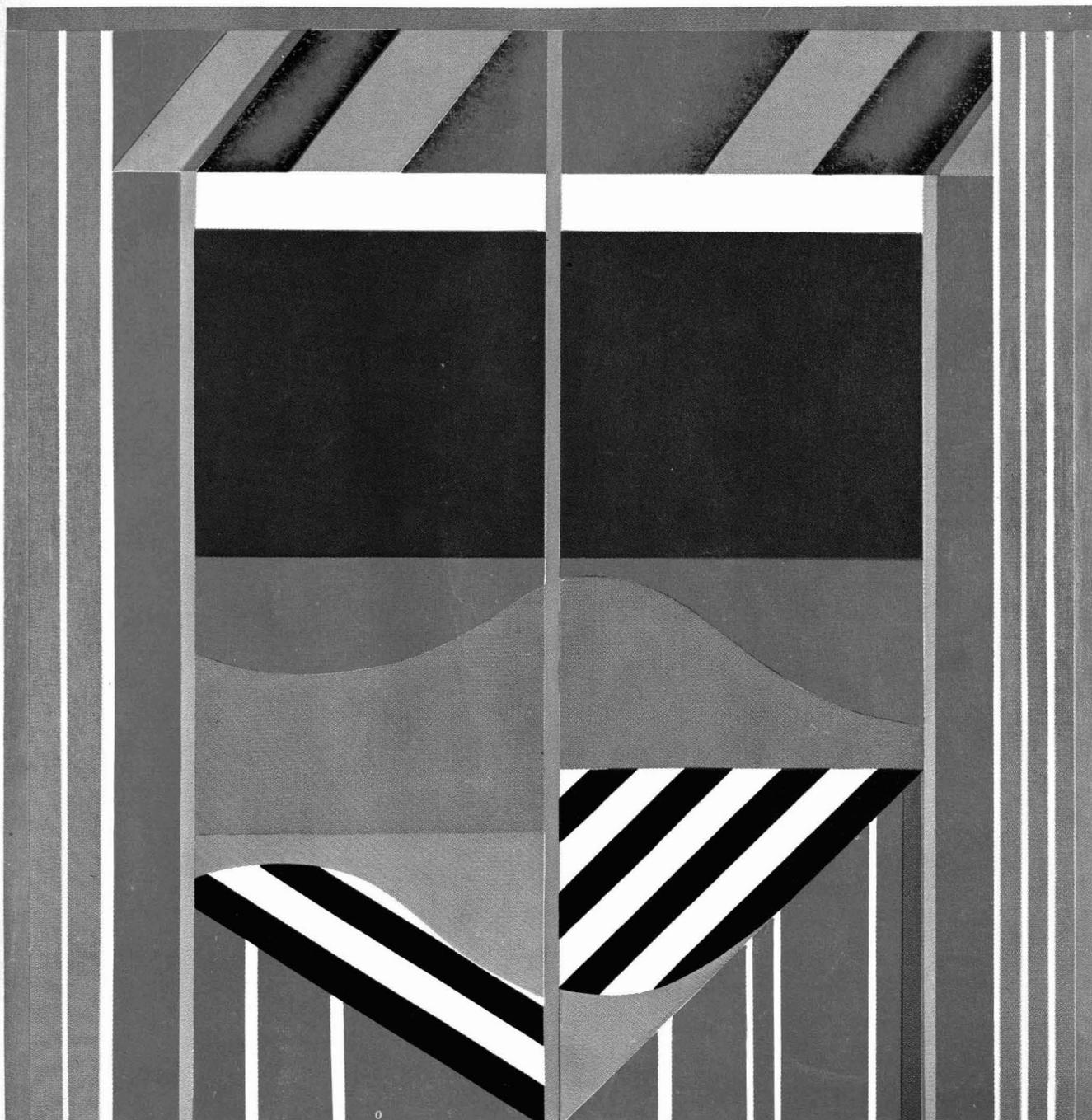


enrique florescano / emilio uranga
jorge zalamea / velimir jlébnikov
páginas inéditas de ángel maría garibay
edmundo valadés / héctor garcía
juan José arreola / blas de otero

kazuya sakei



sumario

Volumen XXII, número 4/diciembre de 1967

-
- 1 El alza de precios y la independencia de México
[Las contradicciones de la estructura agrícola de la Nueva España (1720-1810)],
por Enrique Florescano
- 8 En busca de Velimir Jlébnikov, por Jorge Zalamea
- 10 La tentación del pecador / El porvenir / Negativa / Cría del palomo,
por Velimir Jlébnikov
- 12 Fantasía sobre un personaje póstumo, por Emilio Uranga
-
- 1 Páginas inéditas de Ángel María Garibay: La guerra y el amor
-
- 17 La casa proustiana de Combray, por Edmundo Valadés,
Fotografías de Héctor García
- 21 La selección límite en la obra de Sakai, por Jorge Alberto Manrique
- 25 Pilar Rioja, o la danza, por Luis Rius
- 28 Libros, por Gastón García Cantú, Iván Restrepo Fernández, Margarita Suzán
- 33 Marcel Marceau, por Juan José Arreola
- 34 El verso, II / Museo del Prado, por Blas de Otero

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Gastón García Cantú

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfonos: 48-65-00, ext. 123 y 124

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

Precio del ejemplar: \$ 5.00
Suscripción anual: \$ 50.00 Extranjero: Dls. 7.00

Administración: Ofelia Saldaña

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados, S. A. [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Banco de México, S. A.

Enrique Florescano *↔* EL ALZA DE PRECIOS Y LA INDEPENDENCIA DE MEXICO *↔* Las contradicciones de la estructura agrícola de la Nueva España [1720-1810] *↔* *↔*

El alza de precios, que coincide con el apogeo de la minería y el comercio, no beneficia más que a los grandes agricultores, a los grupos privilegiados. El pequeño propietario, el indígena, los trabajadores del campo y la mayoría de los consumidores de la ciudad padecen, en cambio, los golpes combinados de la crisis de 1785-86, 1801-02 y 1810: la inmovilidad de los salarios, el aumento de sus familias y la carestía continua. El abismo que separaba a los pobres de los ricos se había ahondado. Las condiciones para una explosión revolucionaria estaban dadas. Cuando la ola de precios llega a su cúspide, Hidalgo inicia la revolución de Independencia.



De 1720 a 1810 la Nueva España padece el asalto periódico de 10 crisis agrícolas. La serie de precios que hemos reconstituido* muestra las diferencias terribles que producían estas crisis en el nivel de precios del alimento esencial de la sociedad novohispana: el maíz. La gráfica 1 señala la presencia de 10 ciclos de precios que se suceden a ritmo más o menos decenal y cuyo punto culminante, la crisis, significaba carestía general de los alimentos de primera necesidad, hambre y muerte para la población más pobre, desempleo en la ciudad y el campo, paro de las principales actividades económicas, agudización de las contradicciones estructurales que desgarraban la sociedad colonial.

En las sociedades de estructura agrícola dominante, dependientes de la producción y del mercado interno, la crisis agrícola era sinónimo de crisis económica general, anticipación de epidemias devastadoras, estimulante de tensiones políticas. De ahí que uno de los sueños de los fisiócratas fuera atenuar la violencia del movimiento corto, sustituir la desigualdad cíclica de los precios por un movimiento de alza gradual y prolongada, por un precio medio progresivo. En el siglo XVIII, aun cuando las economías europeas continúan padeciendo los ataques periódicos del ciclo, los efectos de la crisis fueron contrarrestados por un movimiento de alza prolongada de los precios. ¿En Nueva España, donde las crisis tienen una amplitud y una intensidad extraordinarias, se manifestó también esa tendencia compensadora? ¿Hubo otros factores que limitaran los efectos terribles de la crisis cíclica? El examen del movimiento de larga duración de los precios del maíz nos lo dirá.

* Esta serie de precios es la primera serie larga y continua que se publica de Nueva España. Fue reconstituida a base de los libros de cuentas de pósito y alhóndiga de la ciudad de México que se encuentran en el Archivo General de la Nación (México), en el Archivo del Antiguo Ayuntamiento de la ciudad de México y en el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (México). En el libro *El movimiento de los precios del maíz en Nueva España (1708-1813), y sus consecuencias económicas y sociales*, de próxima publicación, presentamos un estudio crítico de estas fuentes y toda la información bibliográfica que aquí no hemos considerado necesario agregar.

Los efectos de la crisis fueron contrarrestados por un movimiento de alza prolongada de los precios. ¿En Nueva España, donde las crisis tienen una amplitud y una intensidad extraordinarias, se manifestó también esa tendencia compensadora? ¿Hubo otros factores que limitaran los efectos terribles de la crisis cíclica? El examen del movimiento de larga duración de los precios del maíz nos lo dirá.

I. PRIMERA CONSTATACIÓN: AUSENCIA DE ALZA DE LARGA DURACIÓN

Una mirada rápida a la gráfica 1 es suficiente para mostrarnos que no hay alza de larga duración en los precios del maíz. La gráfica 2 es todavía más elocuente, pues muestra las diferencias existentes entre la curva mexicana y las curvas francesa y europea de los precios del trigo. En las dos últimas se observa, a partir de 1735, y sobre todo después de 1745, una alza continua, que en el caso de Francia se prolonga hasta 1817. Por el contrario, la curva de precios del maíz se ve constantemente deprimida por caídas profundas que impiden la formación de una tendencia de alza continua.

A grandes rasgos puede decirse que de 1721 a 1754 hay un ligero movimiento de alza. De 1715 a 1778 la tendencia es a la baja. Entre 1779 y 1814 la alza domina otra vez. Pero sobre todo, debe destacarse que de 1721 a 1792 todos los movimientos de alza fueron interrumpidos por caídas vertiginosas de los precios. Y son justamente estas caídas profundas, esta falta de progresión en los precios mínimos, las que marcan la diferencia fundamental entre la curva mexicana y las curvas europeas. Sólo durante los últimos 20 años de la serie el alza es continua, sin caídas profundas, semejante al movimiento europeo.

Naturalmente, estas oscilaciones extremas fueron un obstáculo para la formación de ese precio medio progresivo tan deseado, favorable a la expansión general de la economía. Conviene pues preguntarse, una vez establecida la ausencia de alza de larga duración, cuáles fueron las causas que la determinaron.

II. DESEQUILIBRIO DE LAS ESTRUCTURAS AGRÍCOLAS

Telle est la valeur vénale, tel est le revenu: abondance et non valeur n'est pas richesse. Disette et cherté est misère. Abondance et cherté est opulence, François Quesnay, máxima XVIII.

La máxima de Quesnay resume el drama de la agricultura que vive la Nueva España. Al través de todo el siglo XVIII, al menos en el Valle de México, los dos principios iniciales de la frase dominan alternativamente la agricultura de granos. Los periodos de escasez y carestía suceden a los años de abundancia y precios bajos, sin acercarse nunca a la fórmula ideal de la célebre máxima. La abundancia, combinada con precios relativamente altos, el sueño de gobernantes y agricultores, fue una



meta inalcanzada en la Nueva España. Durante todo el siglo XVIII, agricultores, gobernantes y publicistas no se cansan de repetir frases como ésta:

hasta el día nos hallamos entre estos dos terribles escollos: si la cosecha de maíz es escasa... todo es llanto, hambre, miseria y carestía general de todos los efectos comestibles, y aun de los de otras especies... Y si la cosecha es abundantísima... el importante gremio de labradores sufre notable quebranto por lo muy barato a que tiene que vender el maíz.

Este desequilibrio constante entre producción, demanda y precios, repetido a lo largo de todo un siglo, no es ya, como en el caso del movimiento cíclico, un efecto de la meteorología, de la contracción periódica de las cosechas. Responde, por el contrario, a una inconsistencia de las estructuras. Desde luego, aquí no pretendemos dar una respuesta definitiva a esos problemas, todavía oscuros. Pero algunos sondeos, algunos datos reveladores, permiten aventurar hipótesis no desprovistas de fundamento.

Veamos, primero, el periodo cortado por una alza ligera y una baja bien marcada de los precios del maíz, el que va de 1721 a 1778, y después el alza continua de los últimos años de la serie.

A] 1721-1778: LA GRAN HACIENDA EN PELIGRO

Los 58 años que cubren este periodo son años difíciles para la gran hacienda, es decir, para la agricultura comercial, para la gran producción. No son años de "ruina general", como lo proclaman a menudo los propietarios, pero sí de inestabilidad. Después de cada "época buena", de las crisis que empujan los precios hacia arriba, éstos se derrumban a un nivel mínimo (9 y 10 reales la fanega, véase la gráfica 1). Entre 1721 y 1754 el precio medio es apenas de 13 reales (8 reales = a 1 peso). De 1755 en adelante la situación se agrava: la tendencia de los precios es descendente. Entre 1763 y 1770 la depresión es todavía más profunda. Resultado: en 1772 los agricultores de Chalco declaran airadamente que sus haciendas están en ruina, sin valor y que muchos labradores se ven en la necesidad de abandonar "la más noble de todas las artes". La causa, dicen, "no es otra que mantenerse los frutos a precios ínfimos e inmoderados, como catorce y diez y seis reales (la carga, o sea

7 y 8 reales la fanega) que por más de diez años han tenido los maíces... y por ésta razón aconsejan los políticos a los que gobiernan se procure huir siempre de la máxima perniciosa de lo barato".

Ciertamente, entre 1763 y 1770 la meteorología favoreció a los consumidores, a los pequeños propietarios. Pero la caída repetida de los precios y la larga depresión que se inicia en 1754, se explican mejor si hacemos intervenir otros factores.

Desequilibrios entre la producción y el mercado

La historia de los grandes centros productores de cereales muestra un desarrollo semejante al través de toda la época colonial. Después del avance rápido de los primeros años, del vigoroso desarrollo de la gran hacienda, vienen los años difíciles, a veces el retroceso. El caso de la región de Puebla a fines del siglo XVI, de los ranchos y haciendas que abastecen los reales de minas a principios del XVII, del Valle de México a fines de éste último siglo, todos muestran que en un lapso relativamente corto la gran hacienda logró satisfacer el consumo regional. Pero una vez alcanzada esa meta, antes de que la hacienda desarrollara su máxima capacidad de producción, la estructura regional de los mercados, las enormes distancias, los malos caminos, los altos fletes y la política comercial de la corona, le negaron la salida de sus excedentes más allá del límite regional. La hacienda se vio obligada entonces a reducir su producción, a mantenerla en un nivel estable, o en caso contrario, a enfrentar los peligros de un desajuste entre la oferta y la demanda.

A menudo, esos estrangulamientos estructurales fueron agravados por la aparición de nuevas haciendas y centros productores dentro del límite regional, como fue el caso de El Bajío en el siglo XVII, competidor de las haciendas abastecedoras de las minas, y del Valle de Toluca, competidor de los hacendados de Chalco en el Valle de México.

De 1721 a 1778 las grandes haciendas del Valle de México, y sobre todo las de Chalco, padecen las consecuencias de este difícil equilibrio.

Todo indica que desde el principio del siglo XVIII la producción de las haciendas de Chalco (alrededor de 50) bastaba a satisfacer las necesidades del consumo de la capital. Sabemos que a mediados de siglo el consumo global de la ciudad de México ascendía a 160 000 fanegas al año (1 fanega = 55.5 litros). En 1795 cuando la población era mayor, una investigación acuciosa reveló que el consumo anual no sobrepasaba la cifra de 200 000 fanegas. Comparemos esos datos con la producción de Chalco.

En 1709 los agricultores de Chalco introdujeron en la ciudad, solamente por el canal, 97 330 fanegas; en 1710, 3 463 canoas transportaron a la ciudad 155 120 fanegas de maíz. Los datos siguientes muestran también que la región de Chalco gozaba del monopolio de la oferta en el Valle de México.



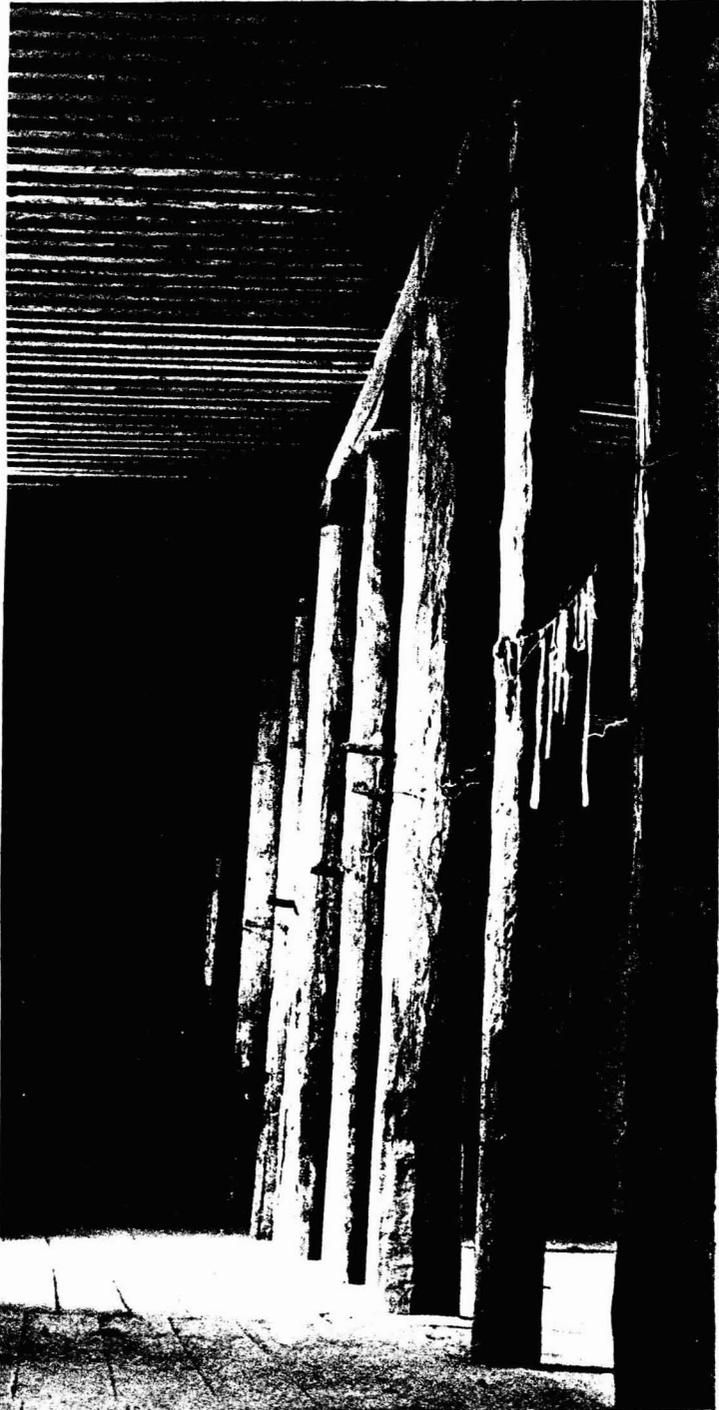
Bevirig

busca, un usote con imacion, un auto
definitivo, una lleva, y muvejas de
ello enano.

Pago' el Sr. Desecho de casaron y visita con el yagp. "38.. 5. 6.
L. Dorrde' "18.. 4. 0

Total documento setenta y nueve pesos iii-219.. 7. 6.

te acaly y sui grana, sin incluir los derechos del patro
no de D. Antonio Triante. Puebla No



Cuadro 1. FANEGAS DE MAÍZ COSECHADAS EN LAS HACIENDAS DE CHALCO

| AÑOS | FANEGAS COSECHADAS | NÚMERO DE HACIENDAS |
|----------|--------------------|---------------------|
| 1741 | 113 701 | 57 |
| 1744 ca. | 250 000* | 46 |
| 1759 | 135 783** | 43 |
| 1773 | 146 000** | 37 |

* Comparada con las otras cifras, ésta de José Villaseñor parece exagerada. Sin embargo, con excepción de ella todas las demás se refieren a años de cosechas malas y regulares, productoras de crisis.

** Estas cifras incluyen maíz almacenado de cosechas anteriores. No dan por tanto una idea exacta de la cosecha del año a que se refieren.

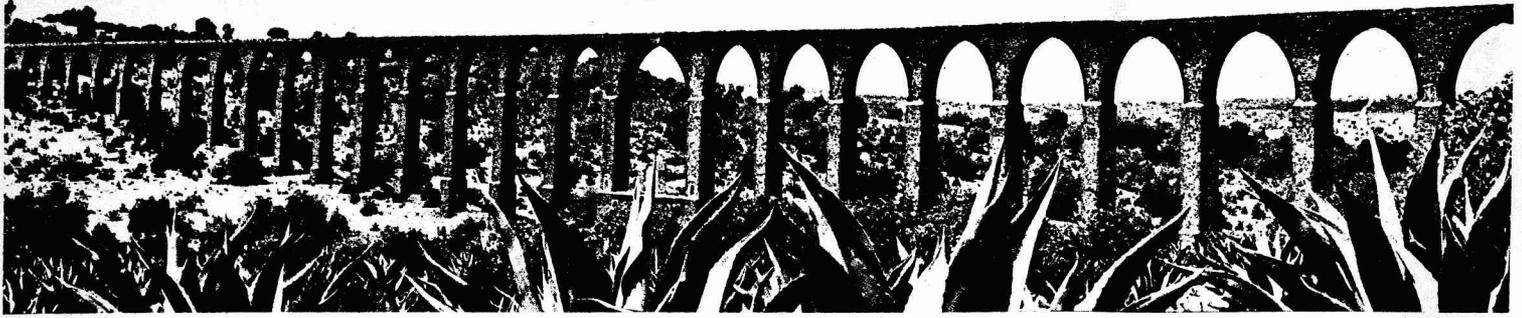
A la oferta de la región de Chalco se agregó la del Valle de Toluca, cuya enorme producción comenzó a filtrarse en los mercados del Valle y la ciudad de México desde principios del siglo xviii. A mediados de esa centuria, diversas estimaciones de los funcionarios de la ciudad permiten pensar que la producción anual de maíz de Toluca, Chalco, Apan, Texcoco, Tianguistengo e Ixtlahuaca era un poco mayor de 500 000 fanegas. Justamente por esos años, y sobre todo entre 1760 y 1770, cuando los precios descienden a su nivel más bajo, los agricultores de Chalco piden a las autoridades de la ciudad que cesen de favorecer a la región de Toluca o los dejen en plena libertad para llevar sus granos a otras regiones.

Pero los agricultores de Chalco sólo amenazaban. La realidad les había enseñado que no podían vender sus granos en otras provincias más que en tiempos de crisis, cuando la pérdida general de las cosechas y los altos precios rompían los límites del mercado regional. Pero en tiempos normales no podían competir con la producción de la región de Puebla y tierra caliente en el sur, ni con la producción de El Bajío y de las haciendas del norte, que abastecían a los reales de minas. Tampoco podían exportar su producción a las islas españolas del Caribe, siempre necesitadas de granos, porque la política de la corona "dificultaba el comercio de unas posesiones con otras".

La única solución era reducir las siembras, almacenar los granos y esperar los años de crisis.

Epidemias y retrocesos demográficos

La demografía tampoco estuvo del lado de los grandes agricultores en el periodo que estudiamos. Las epidemias de 1727-28, 1736-39, 1761-64, 1768-69 y 1772-73, para citar sólo las más importantes, castigaron severamente a una población que se recuperaba con dificultad de los desastres de los dos siglos anteriores. No hay, es cierto, censos de población seguros antes de 1790, pero las informaciones de algunos viajeros, el testimo-



nio de los contemporáneos y los resultados de investigaciones recientes son unánimes: la primera mitad del siglo fue de recuperación demográfica difícil, y a menudo, el lento avance se convirtió en retroceso. Los terribles ataques de matlazahuatl (fiebre amarilla) y viruela, que sólo en 1736-39 y 1761-62 arrebataron más de 65 000 habitantes a la ciudad de México, no admiten duda.

Estas pérdidas, que agobiaron sobre todo a los indígenas y a las "castas", a la población consumidora de maíz, aumentaron sin duda el desequilibrio entre la oferta y la demanda.

La pequeña propiedad contra la gran hacienda.

Finalmente, los años de cosechas buenas y excelentes, relativamente abundantes entre 1721 y 1778 (1726-27, 1744-45, 1753-55 y sobre todo 1763-70 y 1777-78), al conjugarse con esos factores depresivos produjeron verdaderas crisis de sobreproducción, como en 1763-70. Entonces, al mismo tiempo que se derrumbaban los precios las ventas en las alhóndigas caían a su nivel mínimo [ver el cuadro 2].

Cuadro 2. FANEGAS DE MAÍZ VENDIDAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO EN AÑOS DE BUENAS Y MALAS COSECHAS

| AÑOS DE BUENAS COSECHAS | | AÑOS DE ESCASEZ | | DIFERENCIA |
|-------------------------|--------|-----------------|---------|------------|
| 1763 | 35 280 | 1741 | 129 232 | |
| 1764 | 36 416 | 1742 | 119 065 | |
| 1765 | 43 441 | 1771 | 111 360 | |
| 1766 | 41 610 | 1772 | 114 200 | |
| 1767 | 25 478 | 1773 | 118 976 | |
| 1784 | 37 859 | 1796 | 110 144 | |

Media aritmética
de los 6 años: 36 680

Media aritmética
de los 6 años: 117 162

80 482

En esos años, todos los indígenas que poseen unos cuantos metros de tierra frenan inmediatamente sus compras y junto con los arrendatarios y demás pequeños propietarios se convierten en competidores de la producción de la gran hacienda. Competidores invencibles, pues venden barato y tienen prisa por hacerlo. La oferta inmediata y continua que hacen después de la cosecha impide el juego de los hacendados y provoca la caída violenta de los precios, "la ruina de los agricultores".

La respuesta de la gran hacienda

La disminución de las haciendas de Chalco, que de 57 que había en 1741 se reducen a 37 en 1773 [véase el cuadro 1], y las quejas de sus propietarios, tan frecuentes entre 1760 y 1770, parecen confirmar sino la ruina general de todas ellas, las dificultades que padeció en este tiempo la gran hacienda. Un

estudio más profundo de su desarrollo, de sus costos de producción, de sus libros de cuentas, permitirá medir con exactitud el impacto causado por las depresiones de la curva de precios y de la demografía. Por lo pronto, limitémonos a constatar que este periodo contribuye a fijar los rasgos, las deformaciones clásicas de la gran hacienda. Esos años de precios "inmoderadamente bajos", esos estrangulamientos que se oponen a su desarrollo, acumularon una experiencia que los propietarios ya no olvidarán

Después de su nacimiento a fines del siglo xvi, de su lento desarrollo al través del xvii, las haciendas productoras de cereales del Valle de México consolidan sus estructuras durante la primera mitad del siglo xviii. En esa época conocen sus limitaciones y adecúan sus estructuras a las condiciones económicas de la región.

La producción que desde entonces caracterizó a la gran hacienda, débil y reducida en relación a las tierras disponibles para el cultivo, fue la respuesta lógica a esos mercados regionales cerrados, que por la geografía y los malos caminos tendían a la autosuficiencia. Para evitar las pérdidas derivadas de un exceso de la oferta, la hacienda tuvo entonces que adecuar su producción a las necesidades del mercado local. Las mismas características del maíz, que se cultivaba en todas las tierras y en todos los climas, se lo imponían. El trigo, en cambio, tuvo un mercado más abierto. En el Valle de México, por ejemplo, como se producía poco trigo y de calidad regular, la mayor parte del que se consumía venía de El Bajío, de la región de Puebla y de otros lugares alejados.

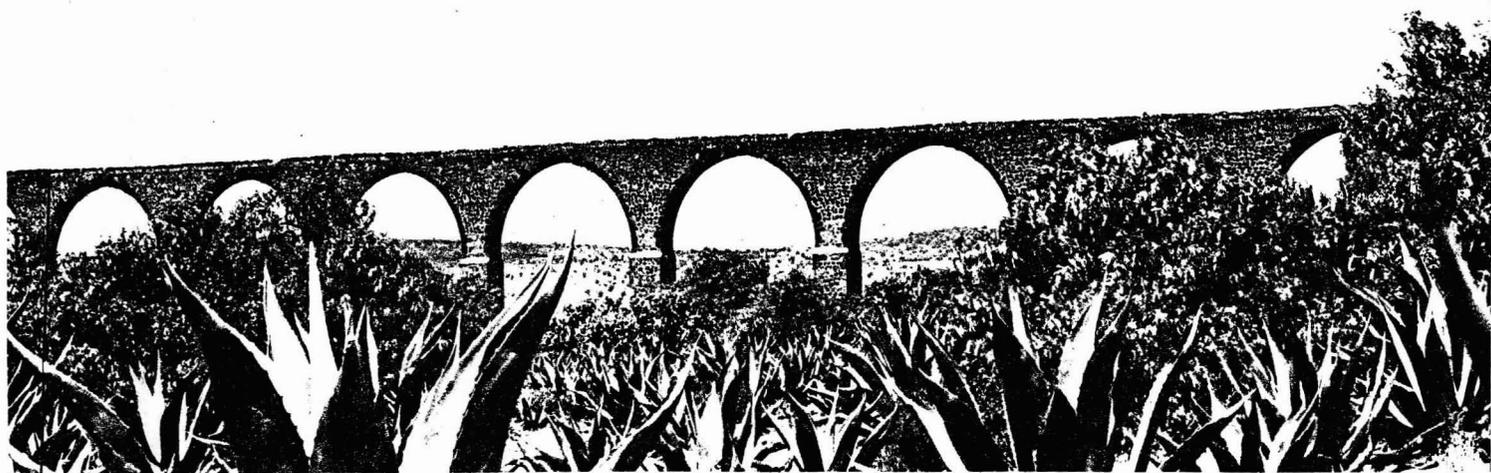
Por otra parte, para resistir los precios bajos de los años de buenas cosechas, los propietarios dotaron a las haciendas de esas trojes formidables que permitían almacenar grandes cantidades de granos y esperar los años de altos precios. Las trojes, como "las argucias y maniobras" de los hacendados para fomentar la escasez y la carestía, son un resultado más de las estructuras económicas que condicionan el mercado regional.

Un resultado más importante de esas deformaciones fue que una gran parte de los ingresos de la gran hacienda se dedicaron a aniquilar al causante del derrumbe de los precios: la pequeña propiedad, la producción indígena. Generalmente, la formación del latifundio se ha explicado como una consecuencia del "espíritu señorial" del propietario criollo y español. Pero los mecanismos que hemos visto entrar en el juego de la oferta y la demanda de maíz, aportan una explicación económica más sólida.

Al comprar o apoderarse por otros medios de las tierras del indígena y del pequeño agricultor, los grandes propietarios obtenían por lo menos tres beneficios importantes. Primero: reducían la producción y por tanto la oferta de grano barato. Segundo: conseguían mano de obra para sus haciendas. Tercero: incrementaban la demanda, pues los indígenas que no se

Mano de obra





alquilaban como peones afluían tarde o temprano a la ciudad a engrosar el número de consumidores.

A finales del siglo XVIII, la continua expansión de las haciendas y las crisis cíclicas (que producían efectos semejantes) habían logrado todos esos objetivos. La mayor parte de las tierras de Nueva España, las mejores para la agricultura, estaban en manos de los grandes propietarios criollos y españoles, y de los conventos. Sólo en el Valle de México había alrededor de 160 grandes y medianas haciendas. Y éstas, como ocurría en casi todo el reino, producían la mayor parte de los granos que se comerciaban. La pérdida de las tierras de los indígenas había favorecido la creación del "peonaje", de la mano de obra indispensable para la explotación de las haciendas. Por último, los golpes combinados que asestaron en el mundo indígena las crisis agrícolas y la expansión de las haciendas, impulsaron vigorosamente la emigración del campo a la ciudad.

Así, pues, el alza tímida de los precios entre 1721 y 1754 y la depresión que cubre los años de 1755-1778, al recrudecer las deformaciones de la gran hacienda, parecen haber contribuido a desarrollar las contradicciones estructurales que desgarraban a la sociedad colonial.

B] EL ALZA QUE ANTECEDE A LA REVOLUCIÓN DE INDEPENDENCIA

Con sus estructuras ya adaptadas a las condiciones económicas que prevalecen en la colonia, la gran hacienda ve llegar los años alegres que van de 1779 a 1810. Durante ese periodo los precios no dejan de subir, y además, se mantienen en un nivel elevado. El alza continua y tres crisis: las de 1781, 1786 y 1810, las dos últimas resentidas en toda la extensión del reino, proporcionarán a los grandes propietarios los más altos beneficios del siglo. Si entre 1721 y 1778 el precio medio de la fanega de maíz no llegó a 13 reales, entre 1779 y 1810 fue de 20. Los grandes agricultores pasaron de las lamentaciones al regocijo... hasta que estalló la revolución.

¿Cuáles fueron pues los factores que impulsaron esta alza?

La recuperación demográfica de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX

Al contrario del penoso desarrollo demográfico de las primeras 6 décadas del siglo XVIII, la última parte de esa centuria está marcada por un vigoroso ascenso de la población. A pesar de las epidemias, que aunque más benignas no dejan de presentarse, y de la gran hambre de 1785-86, la población va para arriba. Probablemente las buenas cosechas de la mitad de la década de 1750 y de 1762 y 1770, no fueron ajenas a esta recuperación.

Las cifras de población testimonian ese aumento. Del censo de Revillagigedo de 1790 al de 1810, la ciudad de México experimentó un aumento de más de 40,000 habitantes. Entre esos

mismos años la población total de Nueva España pasó de ... 4.483,564 a 6.122,354. Los censos de la época e investigaciones recientes, revelan que el ascenso general fue guiado por el crecimiento de la población indígena y del grupo de los mestizos y "castas".

Los desajustes entre oferta y demanda del periodo precedente se compensan pues entre 1779 y 1810. La nueva población, una gran parte de los indígenas y la mayoría de los mestizos y castas, no poseía tierras porque éstas habían pasado a las manos de los criollos y de la Iglesia que las "tienen sin trabajar", "quitando a muchas familias la facultad y arbitrios para subsistir". Refiriéndose a esta situación, decía el virrey Revillagigedo en 1791: "las tierras de privado dominio están distribuidas en grandes haciendas que abrazan centenares de leguas, correspondientes a casas religiosas, clérigos, mayorazgos y sujetos particulares... y en una palabra, la agricultura es un ramo estancado en manos muertas y en pocos contribuyentes".

Así, la expansión de las haciendas y el crecimiento demográfico combinados habían producido una población sin recursos para alimentarse independientemente de la producción de las haciendas. El sueño de los grandes propietarios se había realizado: los consumidores estaban a su merced.

El fracaso de la política de subsistencias

El cambio ocurrido en la situación de los agricultores se expresa claramente en sus relaciones con las autoridades de la ciudad. Si entre 1721 y 1728 éstas habían podido tasar los precios del maíz en casos de escasez grave, entre 1779 y 1810 ya no ocurre lo mismo. Ni siquiera durante la crisis de 1785-86, la más grave de todo el periodo colonial, se intentó limitar la "libertad de los labradores para ponerle precio a sus granos".

Durante todo este periodo las dos instituciones destinadas a cuidar el aprovisionamiento de granos de la ciudad sufren diversos descalabros económicos y pierden la eficacia de los años anteriores. Los agricultores, como veremos en seguida, participaron activamente en su degradación.

La base económica que sostenía al pósito y la alhóndiga era el impuesto que se cobraba por cada carga de maíz (medio real), de harina o cebada (tres cuartillas) que se introducía en la alhóndiga para su venta. Una pequeña parte de ese ingreso servía para pagar los sueldos de los funcionarios de ambas instituciones, pero casi todo se dedicaba al "sagrado fondo del pósito", para que este mantuviera una provisión constante de maíz a precios bajos en tiempos de escasez. Es decir, la base económica de las instituciones dedicadas a combatir la "tiranía de los agricultores" estaba prácticamente en manos de éstos, pues con sólo negarse a llevar sus granos a la alhóndiga comprometían su estabilidad económica y reducían los fondos del pósito para la compra de maíz. Y eso fue exactamente lo que hicieron.

Recor con la de la cuenta p' 30. y el exento sep. 27.. 1. 0
del carácter *P. 35.*

Recor con la de la cuenta p' 30. y el exento sep. 27.. 1. 0
Donde *Al Sr. Don' Maria Casado, de sus p-*
visiones, dosijas de papel y la agencia
que le corresponde. 04.. 6. 5.

En esta parte *Al Sr. Don' Manuel Herrera, de dos*
facilitaciones, un consentimiento, una
no de Texera *lleva, un auto de conformidad, un auto*

El cuadro 3 muestra que de 1771 a 1810 las entradas de maíz en la alhóndiga, y por tanto, la cantidad pagada por concepto del medio real, van en continua disminución.

Cuadro 3. IMPORTE ANUAL DEL IMPUESTO DEL MEDIO REAL Y FANEGAS INTRODUCIDAS EN LA ALHÓNDIGA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

| AÑOS | IMPORTE ANUAL DEL IMPUESTO DEL MEDIO REAL (EN PESOS, CIFRAS REDONDAS) | FANEGAS INTRODUCIDAS EN LA ALHÓNDIGA* |
|------|---|---------------------------------------|
| 1771 | 3 480 | 111 360 |
| 1772 | 3 575 | 114 200 |
| 1773 | 3 718 | 118 976 |
| 1774 | 3 180 | 101 760 |
| 1775 | 2 107 | 67 424 |
| 1795 | 2 122 | 67 904 |
| 1796 | 3 442 | 110 144 |
| 1797 | 2 218 | 70 976 |
| 1798 | 1 450 | 46 960 |
| 1799 | 1 505 | 48 160 |
| 1800 | 1 973 | 63 236 |
| 1801 | 1 397 | 44 128 |
| 1802 | 1 271 | 40 672 |
| 1803 | 1 896 | 60 672 |
| 1804 | 1 252 | 40 064 |
| 1805 | 1 359 | 43 468 |
| 1806 | 1 825 | 58 400 |
| 1807 | 1 745 | 55 840 |
| 1808 | 1 254 | 40 128 |
| 1809 | 1 662 | 53 184 |
| 1810 | 2 124 | 67 968 |
| 1811 | 1 997 | 62 904 |
| 1812 | 3 263 | 104 400 |



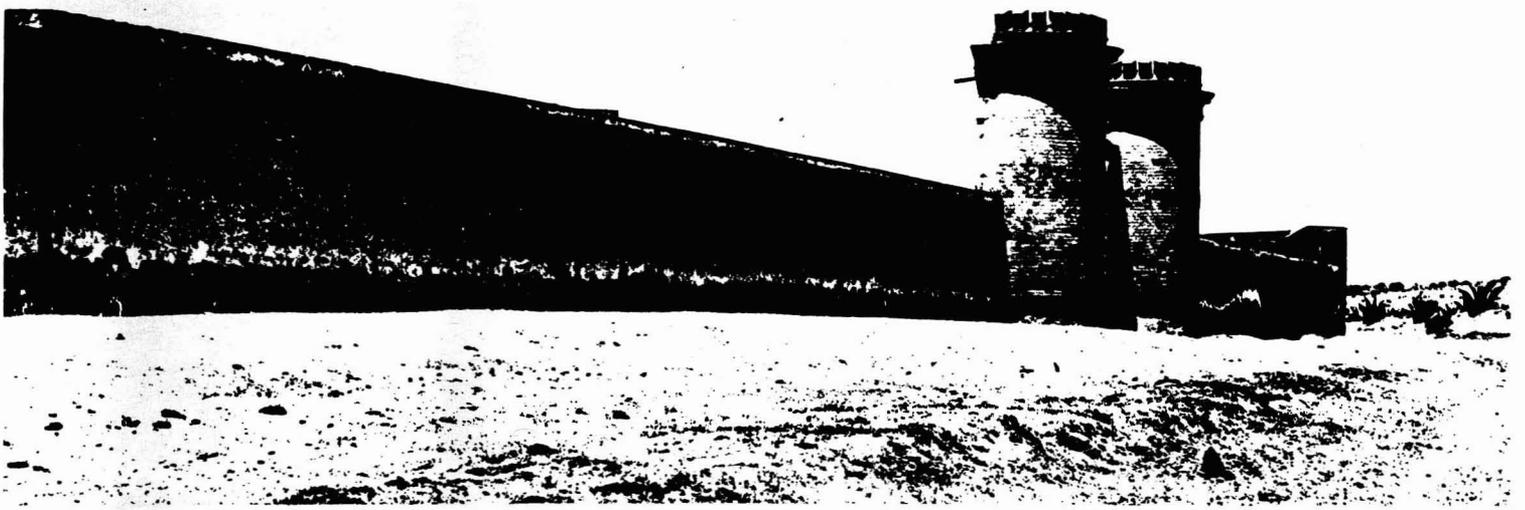
*Calculadas según los datos de la primera columna

Solamente en los años de escasez llegan cantidades importantes de maíz a la alhóndiga (ver el caso de los años 1771-73, 1796, 1800 y 1810-12).

De 1779 a 1810 no hay precios bajos que obliguen a los propietarios a no vender sus granos en la alhóndiga, como ocurre entre 1721 y 1770. Por otra parte, el consumo de la ciudad había aumentado considerablemente, y sin embargo, cada año se vendía menos maíz en la alhóndiga. En la década de 1790, alarmados por "la decadencia paulatina de los fondos del pósito", los funcionarios de la ciudad promovieron varias investigaciones que aclararon el enigma. Los grandes agricultores hacían llegar a la ciudad enormes cantidades de maíz todos los años, pero las vendían a fuera de la alhóndiga. En 1795, por ejemplo, las aduanas de la ciudad registraron la entrada de más de ... 160 000 fanegas, pero sólo se introdujeron en la alhóndiga ... 67 904.

Sobornando a los guardias de las aduanas, haciendo pasar su maíz como si fuera de indígenas (que estaban exentos del impuesto de medio real), los grandes agricultores escapaban





al impuesto y le imponían a la ciudad “el comercio de granos libre y sin trabas”. A fines del periodo colonial, en las plazas y “tiendas clandestinas” situadas a veinte pasos de las alhóndigas, se vendía la mayor parte del maíz que se consumía en las ciudades.

Por otro lado, el prestigio de la alhóndiga había decaído en este tiempo como consecuencia de una serie de quiebras, casi todas fraudulentas, de sus alcaldes. A fines de siglo la situación del pósito era todavía más desastrosa. Además de la baja continua de su principal ingreso, una parte importante de sus fondos se habían dedicado a obras pías, becas de estudiantes de arte, pago de deudas atrasadas y otros fines distintos de la compra de maíz. Hacia 1797 el pósito estaba en quiebra y ya no pudo recuperarse después.

La degradación de las dos instituciones encargadas de cuidar el aprovisionamiento de granos coincide pues con la época en que los agricultores ven llegar sus mejores días, cuando los precios y la demanda alcanzan su mayor altura y cuando es mayor también el número de miserables que deambulan por la ciudad. La quiebra económica de ambas instituciones, su incapacidad para frenar el “aumento escandaloso” de los regatones y del “comercio prohibido de granos”, expresan el triunfo alcanzado por los agricultores.

Durante las crisis de 1785-86, 1801-02 y 1810-11, el virrey, la Iglesia, la población entera condenará “a las llamas del infierno al avariento agricultor”, a los monopolistas y especuladores “que se enriquecen con la miseria del pueblo”, pero no se dicta ninguna medida económica o política que destruya el fundamento de su poder, el latifundio. La gran hacienda, después de haber transformado la vida de los habitantes del campo, domina ahora la ciudad.

III. CONSECUENCIAS DEL ALZA DE 1779-1810

De 1779 a 1803 el valor de los diezmos, que refleja el auge de la agricultura, casi se triplica. En tres decenios el aumento fue el siguiente:

| | |
|-----------|------------------|
| 1770-1779 | 13 357 157 pesos |
| 1780-1789 | 18 353 281 „ |
| 1790-1803 | 32 695 348 „ |

Por primera vez el valor de la producción agrícola (que se calculaba según el de los diezmos) sobrepasa al de la producción minera, a pesar de que el periodo 1779-1803 es también la gran época de auge de la minería. En 1770 se labran 14 500 000 pesos de monedas de oro y plata; en 1804 esa cifra aumentó a 27 000 000. En 1776 se declara libre de derechos la exportación de harinas a las islas españolas del Caribe y un poco más tarde una real cédula declara la libertad general de comercio. Junto con la agricultura y la minería, el comercio

exterior vive en este tiempo su época de oro. Los resultados no se hacen esperar. De 1763 a 1792, las rentas reales aumentan de 5 millones y medio a 20 millones.

El alza de los precios del maíz coincide pues con el auge económico que en ese periodo experimentan la minería y el comercio ¿La Nueva España había llegado finalmente a realizar el tercer postulado de la máxima de Quesnay, a la abundancia con precios altos, al deseado precio medio progresivo?

Cuando Humboldt visitó la Nueva España en 1803 pudo constatar que el aumento de la riqueza en los últimos 30 años del siglo XVIII había agudizado las desigualdades económicas de la sociedad colonial. Los imponentes palacios de mineros y agricultores, la riqueza de la Iglesia y del alto clero, las fortunas colosales de algunos particulares, “que podían rivalizar con las ostentadas por la Gran Bretaña y las posesiones europeas del Indostán”, establecían un contraste terrible con la miseria general de la mayor parte de la población, con la situación “de barbarie, abyección y miseria” de los indígenas. En una palabra, el alza de los precios había hecho más ricos a los grandes propietarios, más honda la división entre el alto y el bajo clero y más insoportable la situación de las clases pobres.

La estructura de la propiedad, la existencia de la gran hacienda, que había impedido antes la formación de un grupo numeroso de pequeños propietarios, canalizó entonces la riqueza derivada del alza de los precios hacia unas cuantas manos, sin que por otro lado aumentaran los salarios de los trabajadores. Los expulsados del campo por el crecimiento de las haciendas y los golpes de las crisis cíclicas afluyeron a las ciudades y aumentaron el número de los desocupados y la tensión social. Así, oprimida por esos desequilibrios, sin “la clase de los pequeños propietarios que hacen la felicidad de las naciones”, sin mercado exterior donde vender sus excedentes, la economía agrícola de Nueva España no pudo crear un precio medio progresivo que beneficiara a todos (pequeños, medianos y grandes agricultores, propietarios y trabajadores) y que impulsara el desarrollo económico general. El alza de los últimos 30 años de nuestra serie, que coincide con el apogeo de la minería y del comercio, no beneficia más que a los grandes agricultores, a los grupos privilegiados. El pequeño propietario, el indígena, los trabajadores del campo y la mayoría de los consumidores de la ciudad padecen, en cambio, los golpes combinados de las crisis de 1785-86, 1801-02 y 1810: la inmovilidad de los salarios, el aumento de sus familias y la carestía continua. En 1810 esta sucesión de acontecimientos ahondaba el abismo que separaba a los pobres de los ricos; había otros hechos más insoportables: las discriminaciones sociales. Las condiciones para una explosión revolucionaria estaban dadas. En septiembre de 1810, después de 30 años de alza continua de los precios, justo cuando otra ola de precios llega a su cúspide, Hidalgo inicia la revolución que 10 años más tarde hará de la Nueva España un país independiente.

En busca de Velimir Jlěbnikov

por Jorge Zalamea

1

En el cielo recién lavado, el sol bate sus cobres sobre Moscú. Es una cándida mañana en que la esquivada potranca de la primavera se hinca, hipando y relinchando, bajo las urgencias del adolescente garañón estival, babeante de luz.

Los árboles parecen crecerse con la subienda de su propia savia. La herrería de los verdes follajes se convierte en hostil defensa de la vieja arquitectura moscovita, estampando sus hojas como corazas y tendiendo sus ramas como flechas y macanas en los muros de ladrillo que tienen finas venas de piedra cremosa.

En el monasterio de las vírgenes nuevas —¿o no será, más bien, de las viejas once mil vírgenes?— los abedules, los plátanos, las acacias, los sauces, las lilas, los abetos se empeñan, bajo la algarabía de las golondrinas —tan entrecortada como su propio vuelo zigzagueante—, en una trémula competencia de esmaltes que hace pensar en la afanosa emulación de los discípulos en un taller de iconostasios.

El aire es apenas tibio y trae, no se sabe de dónde, olor de guindas labiales y de fresas pezones.

Las cebollas refritas que rematan las torres bizantinas, están horras —¡ay, qué pena!— de abejas. Pero, fuera de los muros del viejo cementerio, en el pequeño lago que lo refleja, los cisnes dejan lamer sus cuellos por la lengua salaz del sol. De ese sol tan desnudo en el cielo recién lavado como un adolescente que se empina y extiende sobre las arenas de una playa bienaventurada, paseándose con el solo vestido de su propio sudor.

En verdad, no se me deparó más bello y propicio día para visitar a los poetas calcinados bajo los negros mármoles y el tenebroso espejo basáltico que deletrea sus nombres con letras del oro que desdijeron.

2

Con ese calor cordial —mitad afecto y mitad curiosidad—, que caracteriza al pueblo soviético, fueron muchas las bocas,

los ojos y las manos, y aun los pasos, que me indicaron las tumbas de Chéjov, Gorki, Maiakovski, Hikmet... de tantos otros amigos de mi corazón y guías de mi entendimiento.

Pero cuando les pedía que me llevaran a la tumba de Velimir Jlěbnikov, se les alumbraba en los ojos la sorpresa y una tímida sonrisa trataba de disculpar el silencio de sus labios ignorantes.

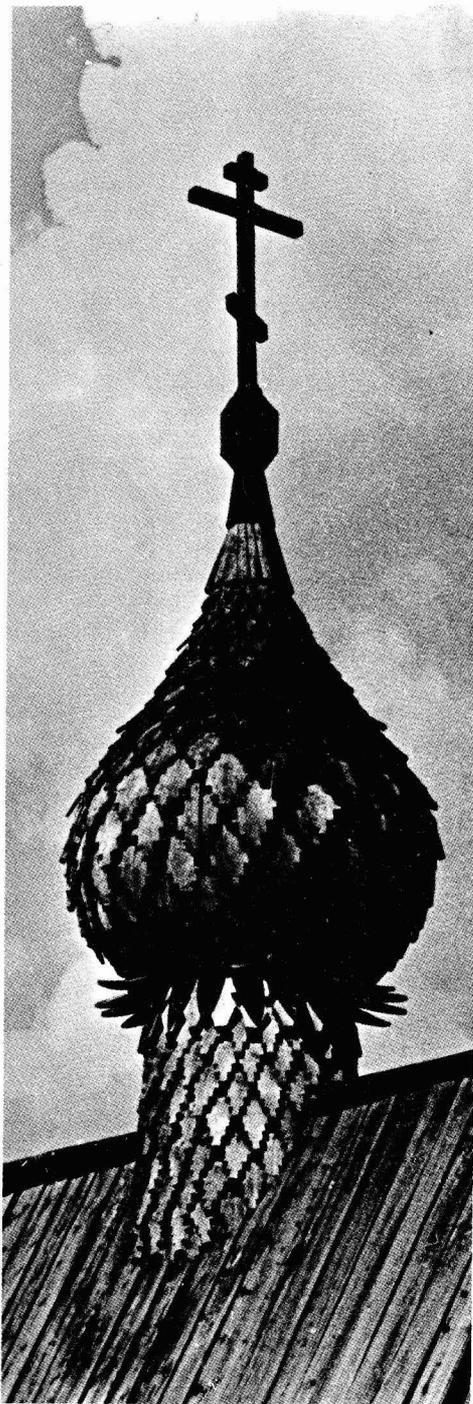
Me exasperaba y desesperaba ya cuando mi amigo Leo tuvo la fortuna de toparse con el encargado del cementerio: un hombrecillo de mediana edad, bajo, rechoncho, rubicundo, efusivo y harto más heliófilo que necrófilo. Con su andadura saltarina, su flujo verbal y su mímica meridional, fue él quien me condujo hasta la gran lápida negra, toda cercada de plantas silvestres, bajo la cual reposaba finalmente Velimir Jlěbnikov.

3

Nacido en Astracán en 1885 y muerto de hambre física en una aldehuela del distrito de Novgorod en 1922, Jlěbnikov alcanzó a conocer en su corta vida todas las miserias y grandezas que nuestra semejanza es capaz de infligir a los mejores de ella.

Filólogo, orientalista, matemático, astrónomo, físico, naturalista y, sobre todo poeta, Jlěbnikov soportó en su vida y aun después de su muerte alternativas de adversidad y gloria que hubiesen sido insostenibles para cualquier individuo menos despegado que Velimir de toda contingencia material. Sumido en las simas o empinado a las cimas de sus expediciones intelectuales y espirituales —Tyani-vov decía: "Jlěbnikov no busca, encuentra"—, nuestro hombre se olvidaba de los menesteres cotidianos: podía pasar días sin acordarse de la comida; sus ropas se convertían en harapos sin que él se percatase; sus escasos editores esperaban vanamente que les llegasen las correcciones, variaciones y precisiones sin las cuales no autorizaba la publicación de sus obras.

En una carta escrita a su hermana en





1921, desde Persia, encontramos este auténtico autorretrato: "Corro al mar para escuchar su sagrado discurso. Para confusión de los persas, yo mismo comienzo a cantar. Por más de media hora, torpemente, forcejeo y lucho con las aguas fraternas, hasta que el castañeteo de mis dientes me recuerda que es hora de cubrirme con los vestidos humanos, esa prisión que oculta al hombre del sol y de los vientos marinos."

4

Las contradicciones del criterio, las mudanzas y veleidades de la crítica y, sobre todo, la subordinación de ésta a los factores de poder tienen muy singular ejemplo en lo ocurrido con la obra poética de Jlébnikov en su propia patria entre los años 1914 y 1951. Veamos, por curiosidad o distracción, algunos ejemplos:

En 1914, Maiakovski no tiene reparo en decir que Jlébnikov "es un genio". En 1922, se hace más explícito: "Un Colón de nuevos continentes poéticos. Lo consideré siempre como uno de nuestros maestros." En el mismo año, el de la muerte del poeta, David Burlíuk dice de él: "un genio nacional ruso". En los años subsiguientes, Viacheslav Ivanov, Vinokurov y Kuzmin le atribuyen el mismo epíteto de genio. En 1935, Mirski lo califica como "uno de los más grandes poetas del siglo xx". En 1937, Eikhembraun lo reverencia como el "maestro de toda la poesía moderna". En 1953, el gran crítico Roman Jakobson, maestro de generaciones e insuperado esclavista, no vacila en escribir: "Nunca he dejado de considerar a Jlébnikov como uno de los más grandes poetas rusos y acaso el poeta moderno más importante del mundo." Muchos años antes, el futurista ruso Livshitsa explicando al futurista italiano Marinetti que el poeta de Astracán había sido para el siglo xx lo que Pushkin para el xix y Lomonosov para el xviii, —le decía: "Comparado con Jlébnikov, Rimbaud fue apenas un niño balbuciente."

Estos ditirambos tuvieron un contra-

punto no menos apasionado en los detractores de Jlébnikov, menos conocidos y respetables desde luego —con la única excepción de Máximo Gorki—, que sus admiradores y discípulos. Lazarevski dictamina: "Desde luego, Jlébnikov es un idiota, pero más simpático que Maiakovski." Un escritor de indudable importancia como Aksionov, repite: "Fue un idiota en el sentido más ordinario de la palabra." V. S. Mirski se atreve a confesar: "Me encantó esa extraña mezcla, en una misma persona, del genio y del idiota." En 1951, cuando la gloria de Jlébnikov conocía una nueva aurora entre la juventud soviética, Schervina lo clasifica como "un rematado decadente" y Sayanov escribe esta frase atroz: "En la poesía soviética no hay lugar para Jlébnikov."

En la línea divisoria de tan apasionadas y contradictorias opiniones, se halla Máximo Gorki. En 1934, el autor de media docena de las más hondas, justas y bellas novelas de la literatura universal contemporánea, se refiere a Velimir con estas palabras: "Jlébnikov creó un caos verbal, tratando solamente de expresar la tortuosa confusión de su sensibilidad estrechamente individualista y altamente áspera." El gran maestro de los novelistas soviéticos, comenzaba a aceptar las imposiciones de los dogmas oficiales y a patrocinarlas cuando debían aplicarse a la literatura de los demás.

Estas variaciones político-literarias de la crítica pueden resumirse en la confrontación de dos textos de la revista *Novy Mir*, en cuyas páginas se escribía por el año 1931: "Jlébnikov no sólo fue el más grande poeta del pasado y del presente, sino también del futuro." No obstante, en mayo de 1948, en la misma revista se acusaba a Jlébnikov de ser "el responsable de todas las tendencias indeseables de la poesía soviética".

Finalmente, en 1960, los restos mortales del poeta fueron trasladados de la tumba perdida en el distrito de Novgorod al cementerio Novodevichye de Moscú.

Es posible que no hayan cesado aún

las vicisitudes de este escritor prácticamente desconocido en el resto del mundo y poco conocido en su propia patria. La línea de su influencia parece estar hoy en ascenso. La juventud soviética busca y estudia sus obras, esperando encontrar en ellas los elementos de una renovación que estima tan necesaria como retardada.

5

Estas notas de carácter puramente informativo, se acompañan con algunas versiones castellanas de la prosa y la poesía de Jlébnikov, trabajosamente realizadas por el traductor con la colaboración de escritores y estudiantes soviéticos, muchas veces más sorprendidos, desconcertados y dudosos que el propio autor de esas versiones ante cada una de las dificultades de todo género que surgían, no ya en cada verso del poeta, sino en la mayoría de las palabras empleadas o creadas por él y en la ordenación o composición a que las sometía. No hay para qué insistir en la falla grave e inevitable que implica la imposible transcripción de la musicalidad de la lengua rusa a la musicalidad de la castellana. Esta dificultad, —que lo mismo se presenta con Pushkin que con Pasternak, con Esenin que con Maiakovski—, se multiplica cuando se trata de traducir a un poeta que, como Jlébnikov, trabajó apasionadamente su poesía con las formas "interiores" de la palabra, con el llamado lenguaje transracional (*zaum*) y con el "sonido-imagen".

Ojalá el lector quiera aceptar estas informaciones como un simple anticipo del detenido ensayo que preparo sobre la obra y la vida de Velimir Jlébnikov, ante cuya negra lápida tumbal me incliné amorosamente el 19 de junio de 1967.



Velimir Jlébnikov

Versiones de Jorge Zalamea

La tentación del pecador

...Y de todos y de todas hubo tantos y tantas: y hubo las corvinadas con su grito de "¡Muerte!" y sus nocturnasalas, y el helecho veriflorido, y la datcha temposoñadora, y el rostro de la diminuta anciana con su cofia de ternidad, y el perro bravo con una cadena de días y una lengua de pensamiento, y el sendero por el cual corrían las veinticuatro horas y que guardaba las huellas del día, de la noche y de la mañana, y el árbol cortecelste, enfermo de insectos trepanadores, y los chivos cie-nojoscuernos, y el lago junial, y las virgoáguilas con tristalas en vez de alas, no a pie desnudo sino a corazón desnudo, y el niño que con una pajueta lanzaba un mundo tras otro riendo levemente, y hubo una capa de piedrinfrante sobre la cual rodaban aguas malas y terrenciales, y la golondrina dubitativa que volaba bajo, y el divorruiseñor que cantaba en el escaramujo picaojos, y hubo una cerca de maderas temporosas y desamparados ramallantos inclinada sobre el agua, y el lago donde había horas en lugar de piedras, y en vez de rosales susurraban roshoras. Y sobre el lago apenas se movían los tristales, y la carpa varicosa nadaba y el sollo lisidentario hacía círculos y, en acometidas rápidas e invisibles, reculaba —¡oh justicia!— el pinzante cangrejo. Y la cigüeña picotemporal marchaba solemnemente sobre sus patas agrabloides, engullendo ranas como un caviar de miedo, y hubo un viejo que labraba un campo triguero, y una polla neoplumada extática sobre una raya pintada.

Y la muchacha aproximaba a sus labios un caramillo de fruta, y una albalondra de plumas orantes pasaba sobre el lago de tristura por un cielo entelado de miradas femeninas. Y los tristales removían sus copas y, obsceno, cruzaba el cuco expidiendo soles, y nadaba una voz bigotuda de silencio, y hubo ojos nocturnos bajo la rama vesperulante, y labios sensuosos bajo una nariz lasciva y una serpiente de voz viva y, entre los juncos turbaenlizados, el pato pasaala navegaba hacia la ánade avenicrestada creando círculos, levantando las alas y dejando surcos argentados, y esos labios pazrilisados en los crepúsculos vigilantes, y el pajarillo chupadios, y el renúnculo petálicosilente, y las pavorosas acuarañas que corren tras toda huella.

Y la enfermedad en el ojo del ignosciente.

Y las visiones se multiplicaban y multiplicaban, y tras la visión y la pesca con ayuda de un garfio en medio de una risa general, de un trozo de eternidad por alguien engullido, tras la borrasca de espantables y cobarbordibles ídolos, hubo un milanomundo alamoso planeando por encima de todo, y un cier-

to mundiano por nadie imaginado se paseaba, trazando a veces con la pluma el horror de su existencia.

Y el grito del milanopueblo respondía arrancando con el pico la espuma humanitierra de la mar poblana. Y por doquiera volaban las corvinadas desincorporadas, con miradas noser, y todo lo que fue era sólo el vacío en un tronco hueco. Y la corvinada colasilente revoloteaba aquí y allá, por sobre campos solitarios e inquietantes. Y hubo una auténtica maulería y los tristales se balanceaban sobre el lago de tristura, y en los campos pensaterrosos hubo el horror... El canto de las flechas me asesina... El lobo-genitrazo comenzó a urlar a la vista del ciervo inenticorno. Y todo el universo era el pico inmensamente abierto de un cuervo.

Pero la sonrisa de las fuerzas universiladas no abandonaba su faz, y el tiempo no se cansaba de tener bajo la axila una muleta negra...

[1908]



El porvenir

Si el viento viene a besar,
Contaré que la sangre se ha cuajado,
Que se pega a los blancos cabellos,
Y con las perlas plumizas de los ojos
Preguntaré: —Cuál es tu nombre?
Y habrá más llantos
Que días viandausentes por semana.
Y la ceja rubricará con un ala de grajo
La constelación en su furor pulido.
Eran de los caballos los hermosos pelajes
Nevosos, negros y dorados,
Era la caballería de las vírgenes vengadoras
Que volaba vuela dispersándose bajo el tiro.
Llamearon en los ojos rascacielos
Buscando el sendero de la nube.
Labios brillantes de frambuesanieve
Roían los cadáveres lejanos,
Y tras los matorrales de levantados brazos
Galopa galopa el caballo blanco.
“En la primavera, vaticinó la suerte, el enjaezado corcel sellado
Os masticará como flores.”

[1919-1921]

Negativa

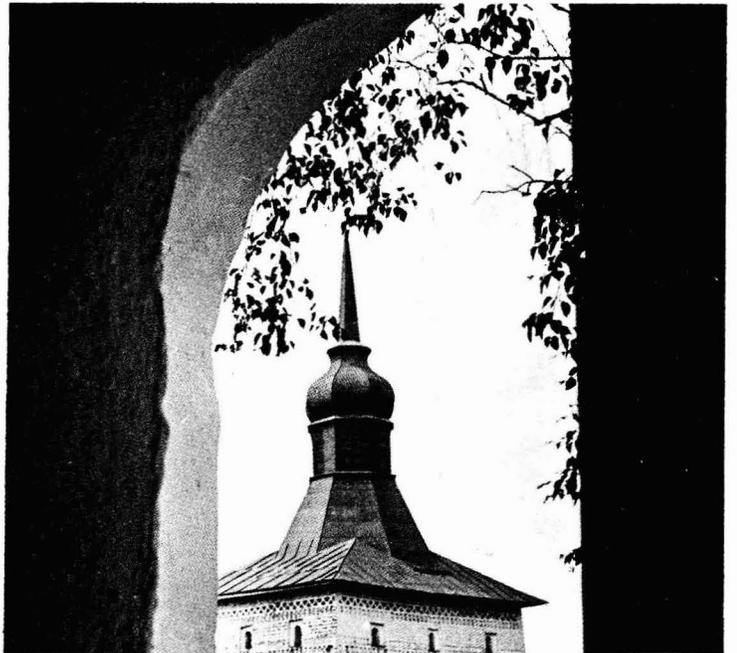
Me es mucho más grato
Contemplar las estrellas
Que firmar una sentencia.
Me es mucho más grato
Escuchar la voz de las flores
Que murmuran: —Es él!,
Cuando cruzo el jardín,
Que ver los fusiles
Que matan a quienes quieren
Matarme.
He ahí por qué no seré nunca,
Nunca,
Un gobernante!

[1919-1921]

Cría del palomo

Bebiste del palomo su tibio aliento
Y, toda risas, lo llamaste insolente.
Con el curvado pico en tus labios pintados
Y temblorosa el ala, no eras para él la paloma? ; Según y cómo!
Un vuelo de oropéndolas pasaba
Sobre el cuerpo cual triángulo de auroras,
Velando con sus cejas crepusculares
Los marinos espejos matinales.
Caen tan bajo como el canto de los zares.
Tras esa paja fosforescente,
Como el aire cuando es de oro el tiempo,
El raudo vuelo de la colina
Tenía su habitual vibración.
Y las purpúreas patas del palomo
Se hundieron en tus cabellos.
Cuando regresó, otoñalmente entumecido,
Cayó en desgracia con su tribu alada.

[1919-1921]



Emilio Uranga

FANTASIA SOBRE UN PERSONAJE POSTUMO

“Es enfermizo sentir que la vida acaba.” Tal vez no habría nada que objetar a esta máxima. Pero, cabría, en todo caso, agradecer a la enfermedad que nos ponga en la boca un regusto violento del sabor de la vida. En esos momentos de melancolía en que consideramos en serio que “estamos ya con un pie en el estribo”, sube a la conciencia la urgencia de “hacer algo”. Por lo general se recuerdan entonces extrañas teorías de salvación. La transmigración, por ejemplo. Renaceremos siendo los mismos pero olvidados de que fuimos otros. El tránsito será tan rápido que ni tiempo nos dará para pensar en que “todo se acaba”. Y por este tenor se pueden ir tejiendo mil disparates que alejamos de nuestra consideración como indignos de ser fijados en el papel.

Dicen que los artistas aceptan en serio que la vida es “nuestra única posibilidad”, que hay este mundo y sólo éste. Puede que sí, pero puede también que no. “Sólo se vive una vez”: Nietzsche decían que era ésta la más “embriagante” de las ideas que se le puede ocurrir a un cerebro humano. Y sin embargo...

Hay la astrología, la astronomía y las matemáticas. Ciencias todas, o supersticiones, que tienen la prestigiosa cualidad de entretener. En ciertos momentos Platón nos convence con el mundo de sus Ideas. Nos sentimos volar, arrastrados hacia el reino de las esferas. Cuando se produce esta levitación, la vida se deja atrás sin remordimiento. Nos despierta del éxtasis el duchazo reflexivo de místicos negros que nos susurran al oído que las matemáticas son una “cascada de tautologías” y que toda su sabiduría se resume en hacernos comprender que Napoleón es Bonaparte. El pitagórico, como el niño, vive del pasmo, se extraña beatamente de encontrarse en un mundo raro en que “quien sabe por qué son los ricos los que tienen más dinero”.

Pese a todo, la fugacidad de la vida no ha impedido que los artistas precisamente se preparen para la inmortalidad. Si la vida presente, actual, fuera la única posibilidad que se nos depara, tendríamos que juzgar como estúpida la preparación, más aún, la vocación decidida de atender a la posteridad.

Hay escritores, y no de los menores sino de los mayores (pienso en Rimbaud, en Kierkegaard, en Kafka, en Nietzsche), que muy concientemente se han dejado volver las espaldas por parte de sus contemporáneos y que han construido su obra pensando “en los que vendrán”.

Yo entreveo en este gesto una exquisita cortesía, que se resume en la delicada preocupación de dejar una obra lista para que *mañana* pueda ser leída con comodidad. No es que se quiera dejar tras de sí una obra voluminosa —esto ya sería abuso e imposición—, sino una obra bien acabada, bien empaquetada, sobriamente redondeada y pulida para entrar inmediatamente en uso con la facilidad de un aparato eléctrico que basta enchufar en la propia batería del espíritu curioso para que “dé su luz”.

Sé desde luego que existe el “literato comprometido” que quiere consumirse con su tiempo sin rastro o residuo. Conozco intelectuales que rechazan la idea de una herencia más violentamente que un santón republicano y comunista. Pero en nuestros días

evadirse del tiempo ya no es un pecado mortal. Empezamos a comprender que nuestro servicio está inscrito en el futuro, que nuestro mundo “no nos necesita” pero que nuestros hijos no tenemos por qué pensar que estarán tan ocupados con sus problemas que no nos dedicarán su atención.

No hay hombre que haya “resistido a los siglos”, pero los libros han hecho repetidamente la prueba y “aguantan”. Al rozar esta zona de reflexiones se cae de pronto en la cuenta que una obra es a momentos más importante que la vida. Los que se quejan de ello ocurre casi siempre que se debe al deterioro de su fuente de creación que ven menguar o sienten pobre. Les falta vida que dar a la obra. Otros, en cambio, ven medrar a su lado un fértil árbol que basta sacudir, sin violencia, para que se cubra el suelo de frutos. La madurez es tal estado de “pregnancia” que asegura la posibilidad de la obra.

“El futuro es imprevisible.” En sus detalles, de acuerdo, en su estilo general, quizás no. Los autores que mañana serán leídos presienten el *estilo* de su fama póstuma. Bosquejan, lo más borrosamente que se quiera, la máscara con que subirán al escenario. La fantasía sobre el personaje póstumo que seremos no es totalmente indeterminada. Más aún: atravesará por las mismas etapas que ya gozan los autores de moda, aquí y ahora: el descubrimiento, el furor y el juicio. Es claro, por otro lado, que en este caso, como en el real, no se puede ir más allá de cierto margen de probabilidades. Acogerse a las certidumbres de una profecía sería un recurso ilegal y tramposo. Como el escritor vigente y actual, el personaje de la posteridad está sujeto a inflexibles leyes de probabilidad.

II

A todo autor le es lícito, afirmábamos, fantasear su posteridad. Dentro de límites cautos de probabilidad, añadíamos, recordando que *también* el mundo del futuro respetará las leyes “cósmicas”. El vaticinio del estilo general de nuestro futuro “ser-en-el-mundo” no es una empresa descabellada o vacía. La realidad se prolonga hacia adelante sometiéndose a ciertos lineamientos, prescribiéndose un rumbo.

Confieso mi debilidad por autores que han afirmado con certeza que su obra está llamada a sobrevivir. Las biografías que prefiero no son aquellas que disuelven sin residuo la obra en la vida, sino las que hablan de la obra como si la vida fuera un apéndice indispensable. Su vehículo. En estos asuntos creo que no hay que exagerar y me gusta —seamos francos—, que un autor se empequeñezca hasta anularse. Lo correcto me parece, como en las buenas costumbres, un trato llano, sobrio, un tuteo cordial que sin “igualarse” provoca una sana equiparación respetuosa. “Soy el autor de una obra que perdurará y muy a gusto; me moriré pronto y ello me provoca melancolía. Pero la obra se quedará allí y en ella va lo mejor de mí mismo. Buena suerte y ya no nos amarguemos.” Este me parece un discurso ejemplar de autor seguro.

A mis maestros
en el ensayo:
Alfonso Reyes y
Jaime Torres Bodet.



Cuando leo que los filósofos hablan sobre sus propias obras me entusiasma la perorata. Por lo general el creador de veras grande no tiene interlocutor a su medida . . . a la medida de su obra. Los "críticos" se imaginan que son precisamente estos receptores ideales de la "obra". Recuerdo una graciosa anécdota que cuenta Heine: se pasó, asegura, días y noches fantaseando las sublimidades que soltaría en presencia de Goethe, pero cuando se vio efectivamente ante el señor, "me puse, dice, chabacano, y no di en hablar sino de las hermosas ciruelas que florecen entre Jena y Weimar". Así les pasa a los "críticos", siempre suponen que los lectores común y corrientes son unos asnos y que llegado el caso ellos y sólo ellos, los críticos, serán capaces de hablar con un genio a la altura de su "obra". Y nada, se dan a discursar en un tono que no soportaría ni siquiera el "autor", no digamos la "obra".

Yo creo que por ello han sido genticillas menudas y mediocres los seres capaces de sacarle a un gran creador cosas que valen la pena. Piénsese en Eckermann, en Boswell . . . en Julián Marías. Los buenos dialogos de un gran hombre los redactan los buenos hombres minúsculos. ¡Que no me oiga Platón! Registremos la excepción y pasemos adelante.

Leía en estos días la *Autobiografía* de Edward Gibbon. Su editor, gente menuda, no se recata en afirmar que hay que agradecer al historiador habernos legado este relato de su vida. ¿Por qué? Muy sencillo: la autobiografía es una especie de pararrayos que nos permite ver el paisaje iluminado sin recibir la "descarga", directamente sobre la cabeza, de una obra genial. Toda narración biográfica es un gesto de cortesía, un ademán de gente civilizada. Entre nuestra vida en las planicies de lo cotidiano y de lo actual y la "obra" que se cierne en las alturas de lo que "ha resistido los siglos", la biografía es una especie de cordial intermediario. Aun los poetas o los pensadores más malditos se domestican cuando hablan de su propia vida. Lo que una vida amarga es capaz de arrancar a un artista genial no es más que una biografía. Es la concesión "al tendido" *pero dentro de él*. No hace mucho me enteré de ciertas cartas íntimas de don José Clemente Orozco en que, como se dice vulgarmente, "pone pinto" a Diego Rivera. Mal, muy mal, dicen sus "críticos". ¿Para qué haber dejado caer tales disparates? Pero cuando estos disparates los imprime un "crítico", la gente no protesta, en cambio si un autor castigado por la vida los pronuncia se le va a la mano, recordándole "que se debe a su obra".

El autor genial se hace amable narrando su vida. La biografía de "los grandes", lo mismo se trate de artistas, que de filósofos, de políticos y de santos, no tiene más sentido que "allanar la distancia", colmar el vacío entre la vida de cada día, y la vida de todos los días y de todos los tiempos, que es propia de la "obra" y sólo de ella.

No hay autor de biografía o de autobiografía que haya anulado la "obra". Ni San Agustín, ni Rousseau, ni Goethe. Los nombres que sobreviven en la historia como autores de diálogos deben su materia al personaje, su grandeza al modelo. Una vez más la

excepción es Platón. Pero debido a un equívoco. *Su Sócrates no es el Sócrates real...o quizás sí*. Lo cierto, en la mayoría de los casos, es que las biografías y las autobiografías se parecen a los regalos de Navidad: son paquetes muy bien arreglados, agradables, cordiales que lo mismo envuelven un tesoro que una insignificancia. Valen por el gesto y no por el contenido. No seamos sacrílegos como los "críticos" y aceptémoslos con el corazón dispuesto y jovial, no con el desabrimiento de gente mal educada que abre primero el paquete, antes de regocijarse, y que no agradece la buena intención de una apariencia conciliadora y generosa.

III

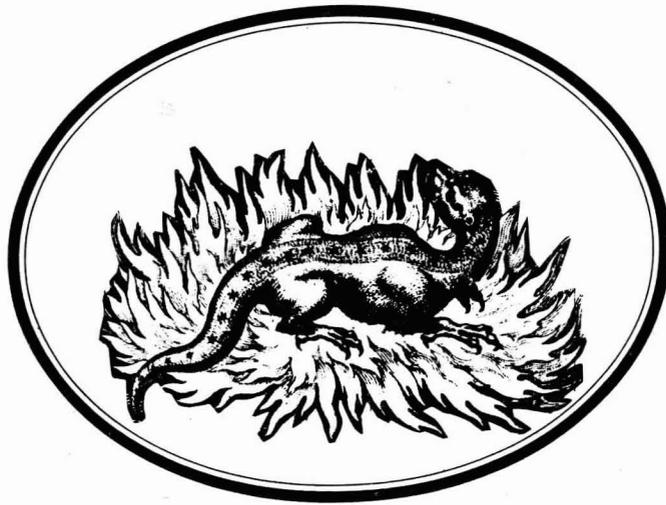
A la vida la absuelve, al fin de cuentas, su abundancia. Hay momentos en que se siente, como si nos arrastrara una corriente, que todo es lícito hacerlo. No somos quizás lo que imaginamos que deberíamos ser, pero tampoco somos lo que tuvimos miedo de llegar a ser.

Charles Sanders Peirce deja caer, en una de sus cartas, la definición de la experiencia más acertada con que hemos topado: "obligarnos a pensar lo que ni pensábamos". A diferencia de la Lógica, "en que no hay sorpresas", como decía Wittgenstein, la experiencia nos coloca en las situaciones más inauditas. "Yo en esta condición, yo en tal estado, yo, yo . . . etcétera" Quizás entiendo con estas ideas el rudo y brutal juicio que Schiller tenía sobre Goethe: "Le deseo, como a monja pacata, que el mundo lo humille, que lo arrastre, que lo embarace para que . . ." he olvidado como terminaba esta retahíla de maldiciones, pero lo que le deseaba al pobre de Goethe ya se ve por lo transcrito.

En el momento de su nacimiento todo ser humano ha sido asistido por el hada madrina de las posibilidades. Los que rodean su cuna se ocupan, con la tijeraza de las costumbres, de recortarlas y hacer trajes a la medida de las convenciones. El caso me recuerda la extraña teoría teológica de una pobre negra que no sé donde leí. Es el caso que un pastor protestante, encargado de iniciarla en los misterios de la doctrina cristiana, le pregunta si Cristo fue rico o pobre. A lo cual responde pronto la negra: "¡Naturalmente que fue rico!, ¿no me ha dicho su esplendencia que en los primeros días de su vida lo colmaron de presentes, de oro y de mirra, tres nobles sabios y poderosos reyes de Oriente? ¡Tres reyes no habrá sido poco lo que le dieron! Conque: fue un niño rico el niño Jesús."

El escamoteo de los tesoros que existían en la cuna es asunto que ningún padre es capaz de explicar a su hijo. Se han evaporado esos tesoros, como los que le dieron los Reyes Magos al niño Jesús. A partir de esta situación de desposesión se inicia el segundo incidente de toda vida humana, el segundo tramo de su historia.

Como residuo de esa idea generosa, según la cual el niño puede realizar todas las posibilidades, no queda sino el temor de que cualquiera de ellas pueda realizarse. "Lo peor no siempre es segu-



ro”, replicaba Claudel como máxima consoladora. Pero lo cierto es que el único vestigio que se descubre del paraíso terrenal de las posibilidades, es la posibilidad de que todo pueda suceder, todo lo malo, la experiencia.

Siempre será ejemplar la historia del niño Buda a quien sus padres preservaron de este amargo descubrimiento hasta una edad en que comprobarlo tuvo también efectos catastróficos. Cuando el príncipe traspasó el recinto de su Palacio y topó con el “mal”, las consecuencias de este tardío convencimiento fueron profundas y duraderas.

Los idealistas se han dado a pensar en la ley que prescribe el progreso histórico y han llegado a la consoladora opinión de que con el avance de los siglos “las costumbres se suavizan” y morigeran. Esto se podía pensar en las postrimerías del siglo XIX pero el nuestro ha desmentido la opinión con abundantes pruebas de barbarie. Pese a todo nuestro sorprendente adelanto técnico, las costumbres en nuestros días son groseras y crueles. Lo que hemos aprendido no es a dominarlas sino a engrosar la piel para que se nos resbalen los espectáculos cotidianos de brutalidad y de sufrimiento.

A nadie le preocupa en nuestros días disminuir el margen de “mal”. Lo aceptamos o lo explotamos, pero no lo corregimos. Los burgueses ya no necesitan justificar su particularismo egoísta con máximas de bienestar universal. Sus hermanos los fascistas les han enseñado que un credo rudo es doctrina que se acepta como cosa “comprensible de suyo”.

Leí, no hace mucho, un juicio del filósofo Whitehead sobre la vida en los Estados Unidos. En esencia se trata de lo siguiente: la Unión Norteamericana es, pese a todos sus vicios, el continente de la vida “civilizada”. El mejoramiento, en escala industrial, de la existencia particular de los ciudadanos no tiene paralelo. No ha habido época en la historia que procure al individuo tal cúmulo de facilidades, de seguridades, de suavidades, como las que procura la vida norteamericana en la actualidad. Lo que alarma, lo que irrita, es que tal “civilización” no se percate de que está rodeada por un universo infrahumano. Su indiferencia es el principal de los motivos que la hacen “antipática”.

IV

Dejar tras de sí una obra lista es encomienda que alberga múltiples sentidos. Por lo pronto la entiendo en su acepción más material y consoladora: el autor que ha conseguido que le editen su obra decorosamente. “Me comprometo a publicar un libro sin erratas”, vociferaba André Gide, como manifiesto maldito en contra de los “literatos comprometidos” que contagiados por Sartre estaban dispuestos a *s'engager* no sé a qué sublimidades, a qué heroísmos de definición política, pero que en lo menudo se mostraban tan ineptos como el poeta más evadido de nuestro mundo. ¡Un libro sin erratas, un libro limpio, cuidadosamente impreso, bien empastado! ¿Quién no se iría tranquilo y satisfecho de esta tierra sabiendo que le van a cumplir esta promesa? Pero

no, la pesadilla del personaje póstumo serán las ediciones con carátula perversa, en mal papel, plagadas de gazapos.

Si me lanzo a sostener que dejar un buen libro a las espaldas, un breviario digamos, es ya motivo suficiente para que una vida se considere salvada, sin duda que me lo tomarán a mal los hipócritas. ¿Para tan poco estar en el mundo?

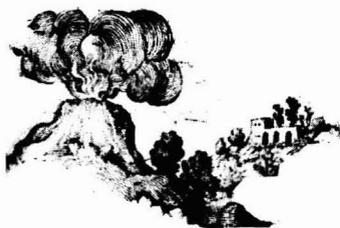
Cierto día decisivo de mi adolescencia leí el ensayo de Clive Bell sobre la definición de la Civilización. Por entonces estaba de moda hablar bien de la cultura y mal de la civilización. El autor de ese librito me convenció de que en esta contraposición se ocultaba una faena estúpida de ofuscación. La civilización eran Grecia, Italia renacentista y la Francia de Luis XIV junto con todo el siglo XVIII. Pero no era esto lo decisivo en su lección. Lo capital se cifraba en una caracterización de la vida civilizada que culminaba en esta afirmación: “Soy un sensualista, sé lo que significa comer, beber y amar bien, por ello no se me tomará a deficiencia que afirme: y sin embargo nada se equipara en ‘promesa de placer’ a una lectura, a la escena de una mente clara enfrentándose para deleite con un texto que le procura materia de reflexión y de gusto.”

La civilización es el ejercicio de por vida, ininterrumpidamente, de la razón y del buen gusto, del sentido de los valores, ante cualquier “texto”, lo mismo se trate de un libro que de un ser humano o de un paisaje. El civilizado es más bien que el creador el “catador”. Los salvajes, que no son civilizados, crean furiosamente. Crean aturdidos, o ayudados por sus tabúes, por sus hechicerías, por sus drogas, por sus neurosis. Pero no “catan”; proponen, abandonan, lanzan sus obras en medio de alaridos, de crisis, de éxtasis, de enfermedades o de exorcismos. El hombre civilizado sabe probar, goza de una ilimitada capacidad de delectación, de comprensión. De la escultura negra, pasando por la griega puede llegar hasta la maya y azteca. A su curiosidad equilibrada de razón y sentido de los valores no escapa nada.

Ni la “obra”, ni el “creador” pueden agotar el ámbito de la Estética, más bien lo perturban si se les deja ejercer un dominio sin freno. Los artistas, tomados como personas, suelen estar muy por abajo de la obra. La obra tomada aisladamente procura la inhóspita sensación de un mundo platónico de ideas que están montadas en las regiones inaccesibles a todos los afanes humanos. “Me interesa la constelación de Andrómaca y no el imperio de Napoleón”, dice Bertrand Russell, subrayando su desprecio por la historia humana. La “obra” reconforta y hiela a la vez como el razonamiento matemático.

Entre la obra y su creador, el “espectador”, el hombre civilizado interpone el término medio aceptable. No tenemos por qué encadenarnos a una interpretación que destaca la obra como sería vista por Dios si existiera o a la opuesta que eleva al creador como lo único realmente interesante y frente al cual la obra sería un accidente.

Cuando al principio de este ensayo me daba a defender la idea de dejar tras de sí una “obra”, estaba pensando en esos escritos de “espectador”, de “civilizado”, que se quedan como





testimonio de que una raza de degustadores todavía no se ha extinguido en nuestro planeta. La "crítica" es un género que justifica mal su existencia. No creo que en un periodo histórico efectivamente "culto" se discutieran sus derechos. Las creaciones y los creadores son siempre bárbaros, es decir, disimulan o no pueden ejercer su propia crítica. Pero cualquier artista medianamente civilizado es a la vez su propia voz crítica.

"¡Te estás poniendo a tono de testamento!" se me replicará. No es que defienda los quilates literarios y estilísticos de un escrito de "última voluntad", pero, por un lado toda reflexión a la luz de las ultimidades concuerda con la milenaria sabiduría de la filosofía, es una forma disimulada del "preparate a morir" que recomiendan a la vez los sabios, la vida que pasa, las enfermedades que acechan y las costumbres que ya no se modifican; por otro lado, no se por qué el testamento ha de ser menos inspirador de ánimo literario que el "código civil", cuyos artículos empezaba por leer Stendhal antes de escribir para ponerse a tono.

V

Los que hemos sido educados en escuelas particulares, y para más, francesas, llevamos entrañada una serie de vicios que, muy poco a poco se van revelando hasta que terminamos por ver nuestra propia imagen agrandada en el espejo de ciertas creaciones humanas. A mí me sucedió que estando en París no daba con la clave para interpretar esa hermosa ciudad, hasta que una tarde gris y tristonza se me ocurrió la idea adecuada: "esto es en grande como un salón de clases de una escuela particular." Lo cual, claro está, era una perogrullada, pues estar en Francia y acordarme en un buen momento de que en mi infancia me habían educado franceses, constituía el fondo de tan ilustre descubrimiento.

Por lo pronto ahí estaban esos niñitos que frizando los ocho años, liquidaban su puericia y se empezaban a interesar, en serio, por los cursos de latín y por las composiciones literarias. Apenas saliendo de la infancia ya se desvelaban por imaginar un diálogo entre Voltaire y Rousseau, o entre Montaigne y Pascal, a propósito, digamos, del escepticismo. Se iniciaba la pérdida de horas nocturnas redactando una carta en que se narraría un paseo, una excursión, o la visita a la casa de una abuelita que trató a la mamá de Proust.

Avanzar un poquito más en la edad y ver a estos "pollos" enfundados en "trajes cruzados", o como me decía un agudo muchachito, "yo me imagino a Proust de dieciocho años con pantalón corto, de mostacho, fumando su purito y con el bastón en la otra mano". Sartre lo ha concretado en las páginas finales de su cuento "La Infancia de un Jefe": el adolescente que parado ante un espejo, después de una turbia aventura en que embarzó a la sirvienta y sus padres la casaron con el jardinero, endereza la figura, engola la voz y pronuncia dándose ánimo y espantándose a sí mismo: "Me dejaré crecer la barba."

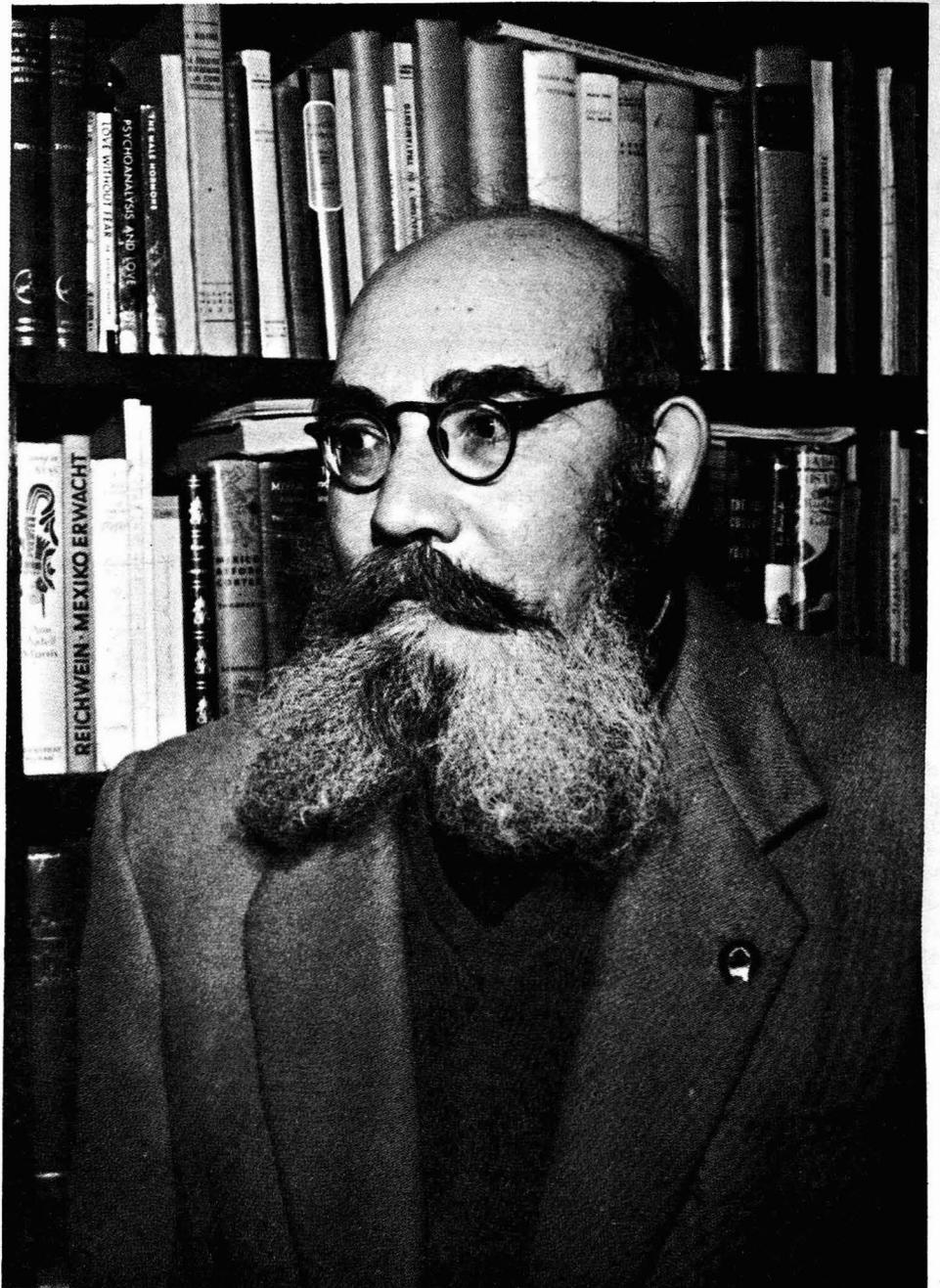
Dejo a un lado las hermosas torturas del provinciano "machetero" o "empollón" que llega a París, lo reprueban, no se acuesta con una muchacha estupenda, participa en las orgías de los *primos* y termina lamentablemente. Me interesa ir al artista.

Supongamos que se trate de un pintor. Me podría servir de ejemplo Bernard Buffet. Después de muchos trabajos consigue que un *marchand* lo patrocine. Con lo cual se quiere decir: un señor que es dueño de una galería prestigiosa ha presentado una exposición del recién llegado. Los cuadros se han vendido. El pintor no tiene que preocuparse ya de buscar el sustento. Se lo paga el *marchand*. Le paga inclusive sus vicios, para que se sienta a gusto en su *atelier*. ¿Cuánto logrará sobrevivir? Cuando hablamos de sobrevivencia no nos interesa el artista sino su "obra". Hay creadores que después de dos o tres años de "parrandas" y de vida "bohemia" quedan liquidados. No importa que sigan viviendo, enfermos o sanos, lo que se ha liquidado es su capacidad creadora, su "estilo".

Lo que conviene es producir en serie. Aquí entran, eficazmente en auxilio de la vocación, los residuos de la educación francesa. En la escuela, el buen alumno no es el alumno genial que hoy se coloca en el primer lugar y mañana, por temperamento variable, se cae a la cola. El discípulo debe ser constante en sus logros, en una gráfica ocupar siempre la misma posición, aunque no sea la primera. Una hermosa curva de mediocridad mantenida a un mismo nivel vale mil veces más que el zigzag de los excepcionales.

El artista que cumple es el artista que produce obras dentro del mismo estilo. Imagínese la catástrofe para el *marchand* de un creador que sufre de crisis: el día de mañana le dará por pintar conforme a otro estilo y las gentes no lo reconocerán. Una señora que ha comprado un Buffet, contagia de envidia a otra señora, que también quiere en su comedor un Buffet, otro que sea a la vez el mismo. La misma marca, el mismo modelo, como los automóviles. Si el artista ha sido víctima de una conversión sus cuadros acusarán nuevos caracteres, nuevos tonos, nuevos asuntos y estilos, pero no se venderán. Como en la escuela particular: hay que conservar el mismo lugar y no echarse a vagabundear saltando del primero al último.

El que cumple es el que triunfa. La perseverancia es la virtud máxima que inculca esta educación particular. Mientras el "bohémio" se agota, el buen alumno pinta dentro de un estilo cuantos cuadros se quiera y desde luego que el *marchand* está contento pues así se "estabiliza" el mercado. Cuando llega la hora, y no la crisis, se le indica al artista que debe cambiar, y éste, dócil, da el saltito y entra a producir en serie la nueva marca, el nuevo modelo. Quien no ha sentido la delicia de que la vida esté inspirada por *standards* que ya han sido probados y que la regulan con la prestigiosa recomendación de lo que es debido, no disfrutará nunca de Francia. Los halagos de la civilización no son los de la furia improvisadora.



Páginas inéditas
de
Ángel María Garibay



LA GUERRA
Y EL AMOR

Tres cantares mexicanos

El tercer tomo de Poesía náhuatl y segundo de los Cantares mexicanos, según el Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, está en prensa. Con la edición de la Historia de fray Diego Durán y los proverbios de Rabí Sem Tob Carrión, será el último de los libros que guarden la sabiduría de los estudios publicados por el padre Garibay (1892-1967).

En Poesía náhuatl, III se recogen los poemas mímicos —restos del teatro primitivo de México: breve recitado, baile y canto sin palabras que revelan no obstante, todos los sentimientos humanos. De ahí su valor a más de su belleza literaria. Unos veinticuatro poemas de la etapa anterior a la Conquista, a más de los numerosos que sobrevivieron en el siglo XVI, pensaba Garibay ofrecerlos en una segunda sección. Esta obra no quedará trunca: Miguel León-Portilla habrá de continuarla para bien de todos.*

En los tres cantos que publicamos, precedidos de la primera parte de la introducción, con las notas explicativas correspondientes, se reconoce, una vez más, el sentimiento religioso que gobernaba a los antiguos mexicanos, su melancólica emoción ante la vida y, entre la gracia y la ironía, un ejemplo de cómo los guerreros y ciertas mujeres compartían la significación de los principios del universo. G.G.C.

* Fuentes indígenas de la cultura náhuatl: 6. UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas. (De próxima publicación.)

Existencia del teatro náhuatl

Ha sido discutida la existencia del teatro entre los antiguos mexicanos. Lo niegan los que se apoyan en el prejuicio, ya destruido, de que no podían tener tal cosa los incultos. Otros lo ponen en duda, por falta de información. No hicieron lo mismo los primeros investigadores, o sea los misioneros franciscanos que, como Motolinía y Olmos, hallaron un teatro rudimentario y sobre él apoyaron sus producciones de teatro catequizante. Menos negaron la existencia de este teatro los que pudieron verlo vivo. Testigo sin lugar a excepción es fray Diego Durán, que en varios lugares de sus obras da testimonio de la existencia, aun en sus días (1542-1560), que vio en la región tezcocana.

Los guerreros en su tiempo de tregua se dedicaban a la poesía acompañada de canto y baile. En el tomo I y en el II di suficiente material de estas contiendas poéticas que entretejían los capitanes y los nobles como sustituto de la guerra y con las mismas intenciones de ésta. Era tan fundamental esta institución, que desde niños tenían que informarse en esta clase de celebraciones. He aquí un testimonio de Durán:

En todas las ciudades había junto a los templos unas casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a bailar y cantar. A las cuales casas llamaban *cuicacalli*, que quiere decir casa de canto. Donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y bailar y tañer a mozos y mozas. Y era tan cierto el acudir ellos y ellas a estas escuelas y guardábanlo tan estrechamente que temían hacer falla como cosa de crimen *lesae maiestatis*, pues había penas señaladas para los que no acudían.¹

Y en un fragmento de sus informaciones da todo un cuadro real de lo que fue aquel teatro primitivo. Aunque larga daré la cita.

El baile de que más gustaban era el que, con aderezo de rosas se hacía, con las cuales se coronaban y cercaban. Para el cual baile en el *momoztli* principal del templo de su gran dios Huitzilopochtli hacían una casa de rosas y hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas, a donde hacían sentar a la diosa Xochiquetzalli. Mientras bailaban descendían unos muchachos vestidos todos como pájaros y otros como mariposas, muy bien aderezadas, de plumas muy ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas, y subíanse por esos árboles y andaban de rama en rama chupando del rocío de aquellas rosas. Luego salían los dioses, vestido cada uno con sus aderezos, como en los altares estaban, vistiendo indios a la misma manera, y con sus cerbatanas en las manos andaban a tirar a los pajaritos fingidos que andaban por los árboles. De donde salía la diosa, que era Xochiquetzalli, a recibirlos y los tomaba de las manos y los hacía sentar junto de sí, haciéndoles mucha honra y acatamien-

to, como a tales dioses merecían. Allí les daba rosas y humazos y hacía venir a sus representantes y hacía dar solaz.²

Y en otro lugar describe la forma de la representación. Dice tales datos que nos ahorran descripciones largas en este tema. Va el texto.

Traían a un indio vestido de la misma manera de la diosa Xochiquetzalli. A este indio hacían sentar junto a las gradas del templo y poníanle un telar de mujer en las manos y hacíanle tejer a la manera que ellas tejen y el indio fingía que tejía.

Mientras él fingía que tejía, bailaban todos los oficiales, dichos, con disfraces de monos, gatos, perros, adives, leones, tigres. Un baile de mucho placer, llevando en la mano cada uno la insignia de su oficio. El platero llevaba sus instrumentos, los pintores, sus pinceles y escudillejas de los colores. Y así aquel día comían la comida de todo el pan pintado de diversas pinturas; unos, como muñecas; otros, como pinceles; otros, como rositas o como pajaritos, sin poder comer otra cosa de precepto.³

Está visto que había representaciones rudimentarias. En ellas había personificación de seres que no eran los que representaban. Era natural que se usaran los disfraces, como se usaron en Grecia y Roma. De ellos nos da también noticia Durán.

Se introducen indios vestidos como mujeres... Otro baile había de viejos, que con máscara de viejos corcovados se bailaba, que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa. A su modo había un baile y canto de truhanes, en el cual introducían un bobo, que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastocándole las palabras... Otras veces hacían unos bailes en los cuales se embijaban de negro; otras veces, de blanco; otras, de verde, emplumándose la cabeza y los pies, llevando entremedias algunas mujeres, fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantarillos y tazas, como que iban bebiendo. Todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándoles con mil géneros de juegos, que los de los recogimientos inventaban de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento.⁴

Tenemos así establecido, con poco orden ciertamente, todo lo que necesitamos para afirmar un teatro incipiente en los pueblos nahuas.

Tema de las composiciones era o los mitos de los dioses, en que se celebraban hechos dramáticos, o netamente farsas de representaciones de los hechos diarios, dados en forma bufa, para provocar contento y risa. No de otro modo nació el teatro griego.

¹ Fray Diego de Durán, *Historia de las Indias de Nueva España y islas de tierra firme*, publicada por José F. Ramírez, 2 v. y un atlas, México, Editora Nacional, S. A., 1951-1952, v. II, p. 227.

² *Ibid.*, v. II, p. 196.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, v. II, pp. 231-232.

No menciona Durán en sus notas como tema el propiamente heroico. Quiero decir, el que daban los hechos de los grandes guerreros y que eran conmemorados constantemente para ejemplo y paradigma de los que vinieran. De éstos tenemos abundante muestra en el repertorio que se ofrece en seguida y que es una perduración de las épicas conmemoraciones. Es el antecedente más genuino de los modernos corridos que el pueblo sigue usando como expresión de su estro y como comentario discreto de su propio pensamiento. Podrá ver el lector muchas muestras en la colección que se da aquí. Pero son de especial mención los poemas dedicados a la muerte del joven Tlacahuepan, por el 1494, que estaba reciente y era de impresión particular para los contemporáneos de estos poemas. Tendencia que dura en los que se compusieron después de la Conquista y que celebran ya a personajes de la vida nueva. Los podrá hallar el lector en la segunda sección, en que he reunido los cantos mímicos de la época hispánica.

Todo teatro intenta variar el vestuario de los personajes. Y hemos visto la forma en que Durán nos describe los disfraces que se usaban de acuerdo con el tenor de la pieza. Vemos en los dedicados a la celebración de los propios atavíos de éstos, tal como eran conocidos y venerados por los nativos. Y vemos también en las piezas de diversión la nueva manera de vestidos que llevaban y la forma en que se representaban los diversos personajes bufos.

Haré sencilla la exposición diciendo que en la dramática náhuatl hallamos ya en germen la división de especies: la que celebra grandes hechos y la que solamente tiene por misión divertir al espectador. Sin remedio tenemos que llamar a la primera tragedia y a la segunda comedia, tal como las llamaron los grie-

gos. La llegada de los conquistadores mató en su niñez esta producción y aunque se trató de conservarla, como lo atestiguan los poemas que incluyo en la sección segunda, ya no fue posible dar el punto de la perfección.

Antecedente de esta poesía fueron los certámenes o concursos entre poetas, como el de la casa de Tecayehuatzin, que he dado en el tomo II de esta serie. Sabido es que cuando cesaba la guerra, los jefes y príncipes se dedicaban a un sustitutivo suyo que era el baile con canto y poesía. Era como un símil y suplencia de la guerra, pues tanto con ésta como con la poesía se celebraba al numen solar, cuyos soldados y servidores eran los guerreros. En mi *Historia de la literatura náhuatl*,⁵ he dado suficiente noticia sobre estos poemas y a ella me remito.

La técnica de estos poemas es al mismo tiempo sencilla y compleja. Reduzco a breves líneas lo que hay que decir en tal aspecto.

Como apoyados en la música, dependen de ella. Por desgracia no se pudo recoger ésta en su completa expresión. Hay indicios de la tonalidad armónica y en otro lugar me hago cargo de ella, pero son tan vagos que fuera aventurado reconstruir la manera de música que se usaba en estas representaciones. Predomina el canto de varios, que he llamado coro, a semejanza de lo que se ve en el teatro griego. Hay canto de personas aisladas que dan su parte, en música siempre, y hay largos intervalos musicales que se indican con las exclamaciones que anotamos al fin de cada estrofa. El mejor modo de ver su forma es la perduración en las danzas y bailes de los mexicanos que al cabo de cuatro siglos mantienen la misma técnica.

⁵ Ángel Ma. Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, México, Ed. Porrúa, S. A., 1953-1954, v. I, pp. 344 y ss.



Tres cantares mexicanos

Canto de Axayacatzin a Itzcóatl, rey de México

Bajó aquí la muerte florida:
llegó aquí hasta la tierra:
la hacen en Tlapalla los que con nosotros viven.
El llanto se va elevando,
pero allá cada uno es puesto en su sitio,
en el interior del cielo.

Hay canto mezclado al lloro
por la ida general al Lugar del Misterio.
Eres festejado allá:
divinas leyes hiciste,
pero has muerto y quedas desviado:
tú has hecho dolor y lastimosa desolación.

No dijo un hombre una vez:
El que persiste, se cansa:
a nadie hace perdurar el que da la vida.
¡Día de llanto, día de lágrimas!
Tu corazón está triste.

¿Vendrá otra vez cada uno de los reyes?
Sólo los recuerdo: a Itzcóatl,
y mi tristeza me llega al alma.

¡Tal vez se ha cansado y está emperecido
el Dueño de la Casa, el que hace vivir!
¡A nadie duradero hace ya en la tierra!

¿A dónde iremos?
Mi tristeza me llega al alma.

Por eso sigue el desfile, es la marcha de todos.
¿Quién de los nobles, los príncipes o los reyes
no nos ha dejado huérfanos?
Entristeceos, oh príncipes.

¿Acaso alguno viene del Lugar del Sortilegio?

¿Acaso es sitio allí de donde ha de regresar?

¿Dónde está el Lugar de los ya descarnados?

¿Vendrán a darnos noticias

Moteczuma, Nezahualcóyotl, Totoquihuatzin?

¡Ellos nos dejarán huérfanos!

Entristeceos, oh príncipes.

¿Dónde vagaba mi corazón?

Yo, Axayácatl, los busco...

Nos dejó Tezozomocli:

sólo digo mi triste canto.

A sus vasallos, a las ciudades
que vinieron a regir los señores
las han ido dejando abandonadas...

¿Habrán quietud acaso?, ¿ha de volver alguno?

¿Quién pudiera decírmelo?

Sólo sigo mi triste canto.



Canto de guerra al estilo huasteca

Un cantor: Resonando persisten los cascabeles
entre el polvo de la batalla.

Ya es llevado el que es flor de la guerra,
el cuexteca Tlacahuepan.

Entre los cactus listados de rojo
ya bebe el licor florido,
ya lo bebe Tlacahuepan.

Coro: Oídlas: vienen cantando guerra
sobre el monte de los otomíes:

—Nos hemos embriagado nosotros cuextecas:
sólo con los escudos halla placer nuestro dios.

La hoguera del combate se revuelve presurosa:
nuestra flor está allí: somos cuextecas,
hemos venido cantando a gritos a través del monte,
sólo en los escudos halla placer nuestro dios.

Un cantor: Con agua preciosa el doncel mi vecino,
mi príncipe Nezahualpilli

y con florido licor de escudos se embriaga.

Allí es el sitio en donde bailan los cuextecas,
es en Atlixco.

Ya tañes tu trompeta de caña de Tigre,
ya graznas como Águila en la rodela de piedra.

El príncipe guerrero es, ah es Huehuetzin
y con florido licor de escudos se embriaga.

Allí es el sitio en donde bailan los cuextecas,
es en Atlixco.

Una mujer: ¿Se vive dos veces?

Lo digo yo que vine a embriagarme:
yo soy mujer.

Baila aún, doncel...

¿Se vive dos veces?

Lo digo yo que vine a embriagarme:
yo soy mujer.

Coro: Ya se embriagó con la flor
del agua preciosa: lo ha impregnado totalmente.

Es Matlacuiyatzin allá en la llanura.

Ya se adornó con la flor

del agua preciosa: con la flor de la batalla.

Es Matlacuiyatzin allá en la llanura.

Teucxóchitl mujer: Hermoso es el afeite de mi rostro,
y el listón que ciñe mi cabello a la mollera.

Yo soy la mujer Teucxoch.

Unos con otros van bailando:

tú jugarás a la pelota.

Con rojo licor de maguey están ebrios
nuestros magos floridos.

Todos juntos nos hemos embriagado,
oh mis vecinos, sobrinos míos.

¿A dónde hemos llegado?

Ya estamos totalmente embriagados.

Yo soy la mujer Teucxoch.

Unos con otros van bailando:

tú jugarás a la pelota.

Con rojo licor de maguey están ebrios
nuestros magos floridos.

Todos juntos nos hemos embriagado,
oh mis vecinos, sobrinos míos.

Un cantor: Donde el agua preciosa se tiende,
donde se revuelve furiosa espumando,
nos embriagó a nosotros, chichimecas mexicanos.

Lo recuerdo y lloro.

Nezahualpilli: Por esto lloro, yo Nezahualpilli...

¿En dónde está tu sitio...?

Donde abre su corola la flor del guerrero.

Lo recuerdo y lloro.

Como precioso ánade andas tú revolando,
tú mi florido hermano mayor,
tú Tlacahuepan...

¡Se fue a seguir a su padre
al Reino de los Muertos!

Yo canto dentro el agua:

allí andan parlotando.

Él ya bebió el precioso licor
de las flores acuáticas.

Allí hacen estrepitosa charla
los pechirrojos que le pertenecen,
los príncipes cuextecas.

...Teme Ixtlilcuechváhuac:

ya es glorificado en el reino de los muertos,
con su morrión de plumas de quetzal...

así se fue, así se fue

y los cuextecas se embriagaron.

En el centro mismo del interior del agua
hirvió sobre ellos el oleaje de la batalla.

El príncipe Ixtlilcuechuáhuac, papagayo otomí
es glorificado en el Reino de los Muertos,
con su morrión de plumas de quetzal...

así se fue, así se fue

y los cuextecas se embriagaron.

Teucxóchitl: Con esmeraldas está matizada
la ciudad del Colibrí y sus montañas.

Tú eres su joyel, como plumaje de quetzal perduras,
de nuestro dios.

Nunca perecerá tu fama, oh Axayácatl,
dorado pechirrojo que has abierto tus alas
en la florecida tierra del Rojo, oh mis sobrinos.

Con muerte de obsidiana hicieron su deber
Huiztilíhuil y Macuilmalinaltzin.

Dejaron la floreciente agua del Colibrí:

hervía furiosa en México:

¡haya embriaguez con ella!

Tal vez haya ido a conocer

en donde está la casa del joven Ahuizotl:

collares de esmeralda y plumas de quetzal
le da el dios.



Canto de mujeres de Chalco

La composición es de los chalcos. Con el canto festejaron al rey Axayácatl que no los conquistó, sino a las mujercitas.

Una mujer: Pónganse ya listas, hermanitas mías:
vamos, vamos a buscar flores,
vamos, vamos a cortar flores.
Aquí perdura, aquí perdura
la flor de la hoguera, la flor del escudo,
la que da horror a la gente, la que adiestra,
la flor de la guerra.

Otra mujer: Bellas son las flores:
con las de mi guirnalda adórnate,
flores mías son, soy mujer de Chalco.
Anhelo las flores, anhelo los cantos,
allí donde hilamos, allí donde residimos,
y ahora elevo un canto al rey Axayacatito:
lo tejo con flores, con flores lo rodeo.
Como bella pintura es bello su canto,
es como flor fragante, olorosa que embriaga en la tierra.
¿Qué hay pues? En eso mismo estimo tu palabra,
oh criaturita mía, Axayacatito:
lo tejo con flores, con flores lo rodeo.

Otra mujer: Yo sólo levanto mi gusano y lo hago estar recto:
con él daré placer a mi criaturita Axayacatito.
Ay, mi chiquito y bonito rey Axayacatito,
si de veras eres varón, aquí tienes donde ocuparte.
¿Ya no tienes tu potencia?
Toma mi pobre ceniza, anda y luego trabájame.
Ven a tomarla, ven a tomarla: mi alegría:
Oh mi hijito, dame tú, hijito mío.
Entre alegres gozos estaremos riendo,
entraremos en alegría, y yo aprenderé.

La primera: Tampoco, tampoco... no te lances por favor,
oh mi chiquito, rey Axayacatito...
Ya mueves, ya das la vuelta a tus manitas,
ya bien, ya bien quieres agarrar mis tetas:
¡ya casi corazoncito mío!
Tal vez vas a dejar perdida
mi belleza, mi integridad:
con flores de ave preciosa
mi vientre yo te entrego... allí está,
a tu perforador lo ofrendo a ti en don.

La segunda: La preciosa flor del oliente quetzal,
la flor de la guacamaya, la del cuervo
ya están en tu lecho de flores perfumadas...
ya están allí tendidas.

Una vieja: Ya estás tendido en tu dorada estera,
bajo un dosel de plumas de quetzal y de bellos matices.
Y yo en su casa estoy triste,
yo que soy tu madre... ya no puedo quizá hilar,
ya no puedo tejer... soy una niña,
soy una mujer noble y dicen que casada.
Estoy airada contra la gente,

con todo mi corazón la aborrezco en la tierra.
Alguna vez estoy cavilando y quiero ser mala
y poner la ruina... yo me digo niña,
pero he de morir.

Otra mujer: Aunque mi madre quiere morir de tristeza,
yo tengo aquí mi marido: ya no puedo bailar el huso,
ya no puedo acomodar el palo del telar:
¡te diviertes conmigo, niño mío!
¿Qué remedio?... ¡lo haré!
¿Acaso así el escudo de plumas se embraza
en medio de la llanura? Yo me entregaré:
¡te diviertes conmigo, niño mío!

Chiquito, hijito mío, tú, rey
Axayacatito: vamos a estar juntos,
acomódate conmigo, muestra tu virilidad.
¿Acaso no sé, acaso no conozco
a tus enemigos, hijito mío?
Pero ahora déjate a mí.

Otra mujer: ¡Eres una mujercilla, tal vez nada logres!
Como concubina, sus flores, sus cantos
son sólo de mi hijito.
Ya no hay jugo, rey y señor mío,
Axayacatito: ni siquiera comenzaste.
Ya estás enojado, chiquito,
ya me voy a mi casa, mi hijito.

Tal vez aquí tú me embrujaste,
bellas palabras hiciste tuyas:
Su semilla es sabrosa; tú eres sabrosa,
tal vez también hay conocimiento en nuestra casa.
¿Acaso me compraste, me adquiriste para ti,
hijito mío? ¿Acaso cambias por otra mi deleitación,
mi embriaguez? Tal vez ya desdeñas
y también te enojas, chiquito,
¡ya me voy a mi casa, mi hijito!

Axayácatl: Amiga mía, sacerdotisa:
ve cómo dura el canto asentado
en Cohuatépec y en Cuauhtempan,
sobre nosotros se tiende y pasa.

Mujer primera: Tal vez mi mujeril ser comete locuras,
se apena mi corazón.
¿Qué remedio! ¿Qué haré yo, a quién tendré por varón?
Aunque sea yo de faldellín, aunque sea yo de camisa...
¡Nuestros hombres, nuestras criaturas!
Ven a sacar mi masa, tú rey Axayacatito,
déjate que yo te manipule...
¡Aún soy yo y tú eres mi hijito, aún soy yo y tú eres mi
hijito!

Dale placer y levanta al gusano nuestro,
¡una vuelta y otra vuelta!
¿No se dice que eres tú, hijito,
un Águila y un Tigre?
¿Acaso con tus enemigos haces travesuras?
¡Después, mi hijo, date placer!

Ya no tengo falda, ya no tengo camisa,
soy mujercita y estoy aquí:
viene a dar sus bellos cantos,
viene a ofrecer las flores del escudo...

¿Qué pues?... somos dos personas:
¡yo soy mujer de Chalco, soy Ayocuan!
Tengo gran deseo de mujeres como yo,
que son de Acolhuacan:
tengo gran deseo de mujeres como yo,
que son de Tepanecapan.

¿Qué pues?... somos dos personas:
¡yo soy mujer de Chalco, soy Ayocuan!

Ya están avergonzados,
yo soy una concubina, hijito mío,
¿no me lo harán a mí
eso mismo que tú le hiciste a Cuauhtlatohuilla?

Poco a poquito, vayan desatando la falda,
vayan abriendo las piernas, tlattelolcas,
los que no van a la guerra, ¡huhu!
¡Pongan sus ojos en Chalco!

Mujer segunda: Deja que me aderece con plumas, mamacita,
deja que me pinte la cara...

¿Cómo me verá mi compañero de placer...?

Vamos a salirle al frente, tal vez se ponga furioso
el Xayacamachan de Huexotzinco.

Mujer primera: Yo mujer, en Tetzmelucan
me unté las manos de aceite de pino,
me las unté de jugo de maguey.

Y ya llego con mi falda color de tuna,
con mi camisa color de tuna...
¡Tengo que ver que se acaban!

Tengo gran deseo de los
de Xaltepetlapan: son huexotzincas,
y de los cautivos de Cuetlaxtla,
son los cuetlaxtecas traviesos...
¡Tengo que ver que se acaban!

Mujer segunda: ¿Cómo está? ¿Recobra el juicio?

Me manda llamar mi hijo el rey Axayácatl...
Con eso quiere pasar su rato de concubinaje...

Conmigo tendrás ya dos, hijito mío,
quizá lo quiere tu corazón...
¡cansémonos poco a poco!

Tal vez no muy de corazón, hijito mío,
le entras a tu concubina
por ser en mi casa.

Tal vez así lo quiere tu corazón...
¡cansémonos poco a poco!

¿Qué pues, así me lo haces, mi amante?
Vamos haciéndolo así.

Eres de veras un hombre...

¿qué es lo que revuelves?

¡Ah, corazoncito, ya estás ciñendo de flores
tu palabra...!

Yo te digo mi urdimiento,
te hago recordar, hijito, mi agarradero...
¿qué es lo que revuelves, corazoncito mío?

La vieja: Yo soy una vieja mujer de placer,
yo soy la madre de ustedes;
soy una vieja abandonada, soy una vieja sin jugo.
Eso es lo que hago, y soy mujer de Chalco.

Yo te vine a dar placer, florida vulva mía,
paladarcito inferior mío.

Tengo gran deseo del rey Axayacatito...

Mira por favor mis cantaritos floridos,
mira por favor mis cantaritos floridos:
¡son mis pechos!

Todas las mujeres: Tal vez va a caer en vano tu corazón,
Axayácatl:

Aquí están tus manitas: con esas manos tómate a mí.
Démonos gusto.

En tu cama de flores, en tu lugar de reposo,
hijito mío, poco a poco recuéstate, quédate tranquilo,
oh mi chiquito, oh mi rey Axayácatl.

Notas

CANTO DE AXAYACATZIN A ITZCOÁTL, REY DE MÉXICO

Itzcóatl es el destinatario y Axayácatl el poeta, al menos en ficción. El primero reinó de 1428 a 1440. El segundo, de 1469 a 1481. Si, como pienso, es el autor del poema, lo compuso antes de asumir el mando, con que sería anterior a 1469.

Tlapalla, región del rojo, o sea la casa del sol, que se muestra rodeado de celajes rojos. Es el sitio en que se definen los destinos, según la ideología náhuatl.

Quenonamican, *Ichan*, *Ximoa*, *Ximoayan*, son lugares de estancia de los seres que pasaron de esta vida. Van a sitio en "que se existe de algún modo, a la Casa del Sol, a donde están todos sin cuerpo. a donde están los separados de la carne". Nótese de una vez por todas, pues han de aparecer con frecuencia en estos poemas.

Teotlatolli llama el poeta a las instituciones de Itzcóatl. No palabras divinas, sino normas divinas, puestas por él como lugarteniente de los dioses, al librar a Tenochtitlan de la sumisión a Azcapotzalco y constituir señorío mexica en buenas bases.

Chane es nombre del Sol, como dueño de su casa, que es el cielo, meta final de los guerreros y sacrificados.

Quinehuayan es un nombre raro para designar la morada de los muertos. Daré una nota más amplia. Hallamos en Rémi Siméon frases como *notech quineua*, *itech quinehuac*, que significan ser yo embrujado, embrujar a otro. Es un verbo raro que significa hacer sortilegio a alguno. La región misteriosa de donde vienen y a donde van los hombres sin la peregrinación por esta vida es *Quinehuayan*. Y tenemos un brillante ejemplo en la *Historia tolteca chichimeca*, que pinta los modos de magia con que se inicia el viaje. Hallamos texto y comentario en *Tlalocan*, volumen III (1957), página 365 y siguientes, que no doy por ser desmesurado para estas notas.

La mención de los tres reyes es otro indicio de la antigüedad del poema. Son el primer Motecuzoma y el primer Totoquihuatzin, de Tlacopan, contemporáneo del Moctecuzoma Viejo y de Nezahualcóyotl.

Tezozómoc tirano, pasó por el tipo del rey victorioso y a un tiempo de fin fatal. Muere en 1427.

CANTO DE GUERRA AL ESTILO HUASTECA

Este poema tiene mucha semejanza con el anterior y celebra los mismos hechos. Hay fragmentos totalmente idénticos entre las dos transmisiones. Lo dejo en este lugar para que quien quiera haya de hacer el cotejo entre ambos textos. Poco habrá que notar aquí.

La serie de imágenes es siempre referente a la guerra.

Hay una mujer que interviene y se llama a sí misma *Teuxóchitl*, "flor de príncipes". Probablemente es personaje ficticio y en el baile representado por una mujer, o un guerrero de disfraz femenino como solía hacerse. No tengo noticia de persona de este nombre.

Xaxahualli era la pintura facial que se hacían las mujeres y que es un punto curioso de estudios no hecho aún. Había suma variedad y en Sahagún, principalmente en el tratado de las fiestas, puede hallarse mucho material para la indagación.

Necpacuuyelli es el sujetador que llevaban cercano a la mollera, for-

mado por una cinta que ataba el pelo, como vemos en muchas mujeres indias aún hoy día, cerca de la coronilla de la cabeza. Los elementos etimológicos son: *ne*, general; *icpatl*, mollera, coronilla, y *cueyelli*, *cuiyelli*, rodete, sujetador en forma circular.

La embriaguez de esta mujer es más bien simbólica, por furor guerrero.

Macuilmalinaltzin y Huitziluhuitl mencionados son hijos de Axayácatl, hermanos de Tlachahuepan y de Ixtlilcuechuáhuac.¹

CANTO DE MUJERES DE CHALCO

Este poema con otros que vienen abajo dan la muestra de una poesía no debidamente apreciada en la producción literaria de los nahuas. Es de aquellos cantos que Durán llamó *cuecuechcuicatl*. En éste se finge un reto de las mujeres de Chalco a Axayácatl, pero en el orden sexual. Para los antiguos mexicanos el culto a la deidad, el servicio de la guerra y el ejercicio de la vitalidad ligada al sexo tenían carácter sacro. Este poema es muestra. Pidiera un largo comentario que no puede hacerse aquí. Basten las notas que siguen.

Se dice en la inscripción del texto que es una composición de los de Chalco. Se burlan de él por haber conquistado a las mujeres y no a ellos.

Las guerras contra Chalco fueron varias. Hasta que sus habitantes fueron totalmente agregados a la soberanía de Tenochtitlan. Hay datos para tejer esta historia en los *Anales de Cuauhtitlan* y en Durán y Tezozómoc.

La mujer que habla se finge Ayocuan en algunos lugares. Éste fue un nombre que hallamos atribuido por lo menos a cuatro personajes. Alguno de ellos por su fama debió ser un cobarde.

Cuauhtlatohua, un príncipe de Chalco, de quien se habla largamente en *Anales de Cuauhtitlan*, folio 50.

Cohuatépec y *Cuauhtempan*, dos lugares fronterizos entre la dominación de Chalco y la de México.

Axayacamachan de Huexotzinco es un rey de quien se ha hablado ya en otras notas.

Tetzmelucan es el nombre de una población de importancia del señorío de Huexotzinco. Hoy viciado el modo de escritura se llama *Texmelucan*. Fue de gran valía en su señoría. La conquistó Axayácatl. El nombre significa "donde hay encinas chicas".

Xaltepetlapan, en el cerro de arena. Es un sitio que pertenecía a Huexotzinco. Se halla en la vertiente oriental del Iztaccíhuatl, en el Municipio de Domingo Arenas.

Cuetlaxtla, *Cuetlaxcoapan*, nombre de la región en que se fundó más tarde la Puebla de los Ángeles.

Dejo la interpretación de las metáforas del poeta para comparar la guerra con el acto sexual. Cada uno puede hallarlas.

¹ Vid. Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicáyotl*, traducción de Adrián León, México, UNAM, Instituto de Historia en colaboración con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1949, 192 pp., números 292 y 294.



La casa proustiana de Combray

por Edmundo Valadés / Fotografías de Héctor García

Partiendo de Combray —Illiers en la geografía de Francia—, Marcel Proust remontará el “edificio del recuerdo” para reanimar el tiempo ido de una vida “de placeres y sufrimientos”, en una obra que permanece como creación insólita: *A la búsqueda del tiempo perdido*. Al conjuro olfativo ante una taza de té —pues la memoria del escritor es avivada por medio del recuerdo de los sentidos—, Proust hará resurgir la visión de una sociedad decadente, “la belle époque”, observada atenta e irónicamente, casi con la lupa de un naturalista a quien no se le escapa el más sutil pormenor físico o moral de múltiples seres, algunos de los cuales, por la dimensión psicológica que les acumula, fundiendo en uno la gama de otros similares, se convertirán en arquetipos de ciertas naturalezas, condiciones o caracteres humanos: el barón de Charlus, desmesurado ejemplar sodomita; Charles Swann, un mundano en quien se encarniza una locura frígida de celos (en lo que se ve uno de los análisis más exhaustivos y completos de tan alucinante pasión); Odette de Crécy, una *cocotte* que desde un insulto medio burgués será luego la dama de uno de los salones más aristocráticos de París (parábola de la formación de una posición social); los duques de Guermantes, encarnación del oropel egoísta y estúpido, así esté orlado del fulgor deslumbrante de la elegancia, de una aristocracia sometida a las propias reglas que impone sobre un modo de vivir superfluo, pues se sustenta en una diaria y despiada etiqueta social; Saint-Loup, en quien se cumple misteriosa ley de herencia insana.

De esa taza de té, como lámpara maravillosa de un genio cuya facultad es restituir el recuerdo, será extraída una galería de seres preocupados y atraídos por el ocio, el placer, el vicio, la diversión mundana y cuyas vidas se repetirán como si viéramos, atrapado, el paso impalpable e implacable del Tiempo, que los transforma insensiblemente o los aniquila en menoscabada vejez y que quedarán perpetuados sólo por la conciencia de Proust, cuándo descubre dentro de sí el libro que los con-

tiene y que opondrá a la devastación del Tiempo, cumpliendo el llamado de su instinto de escritor, “lo que hace que el arte sea lo más real que existe, la más austera escuela de la vida y el verdadero Juicio Final”.

En páginas deliberadamente minuciosas y cuidadosamente precisas, de un estilo prolongado y profuso, que extenderá un inteligente hilo para seguir el aparente laberinto de una narración en la cual cada detalle tendrá importantes consecuencias posteriores, y que de pronto desconcertarán y aun aburrirán a ciertos primeros lectores y luego seducirán y levantarán asombros admirativos pocas veces suscitados por un escritor, Proust reconstruye su mundo, lanzándose, en entrecruzadas proyecciones, a la pesquisa rememorativa de una realidad supeditada ya sólo a su retentiva y que sabrá reconstruir no únicamente con su mágico poder de evocación, sino también por la invención, la transfiguración, la transposición, la transmutación, la intuscepción —como señala, persuadiendo, Torres Bodet— y aun por el disimulo, como juzga Gide.

En *A la búsqueda del tiempo perdido*, obra concebida como una vasta sinfonía que expandirá sus temas sobre el de la propia vida de Proust, es Combray el escenario inicial. “Combray era un poco triste, triste como sus calles, cuyas casas, construidas con piedra negruzca del país, con unos escalones a la entrada y con tejados acabados en punta, que con sus aleros hacían gran sombra, eran tan oscuras que en cuanto el día empezaba a declinar era menester subir los visillos; calle con graves nombres de santos (algunos de ellos se referían a la historia de los primeros señores de Combray), calle de San Hilario, calle de Santiago, donde estaba la casa de mi tía...” He allí la casa proustiana de Combray, desde la que asistiremos quizás a las más bellas descripciones de Proust: la iglesia, con el pórtico y la pila del agua bendita rehundidos, “lo mismo que si el suave roce de los mantos de las campesinas, al entrar en la iglesia y de sus dedos tímidos al tomar el agua bendita, pudiera,

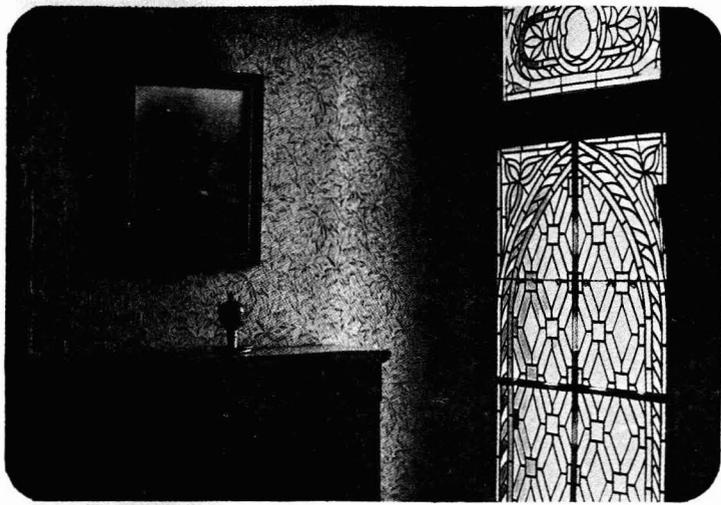
“... El lado anquilosado de mi cuerpo, al intentar adivinar su orientación, se creía, por ejemplo estar echado de cara a la pared, en un gran lecho con dosel, y yo en seguida me decía ‘Vaya, pues, por fin me he dormido, aunque mamá no vino a decirme adiós’, y es que estaba en el campo, en casa de mi abuelo, muerto hacía ya tanto tiempo; y mi cuerpo, aquel lado de mi cuerpo en que me apoyaba, fiel guardián de un pasado que yo nunca debiera olvidar, me recordaba la llama de la lamparilla de cristal de Bohemia, en forma de urna, que pendía del lecho por leves cadenillas; la chimenea de mármol de Siena, en la alcoba de casa de mis abuelos, en Combray...”

al repetirse durante siglos, adquirir una fuerza destructora, curvar la piedra y hacerle surcos como los que trazan las ruedas de los carritos en el guardacantón donde tropiezan todos los días”; el Vivonne, cuya superficie “enrojecía como una fresa una flor de ninfea escarlata con los bordes blancos”; el “lado” de Mézière la Vineuse, “el camino de Swann” (por donde se revelará la existencia del sadismo); el “lado” de Guermantes y el ambiente pequeñoburgués de una familia provinciana del siglo XIX, que en mucho determinará el destino doble de Proust como narrador y personaje.

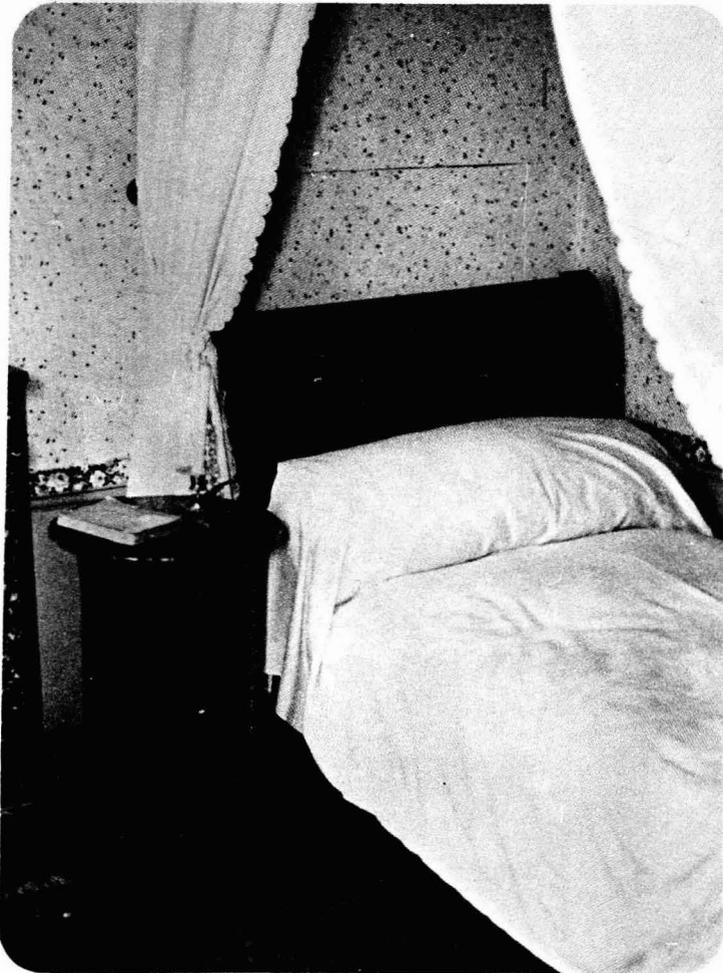
La casa de la tía Leoncia, en la que se sitúa el primer tiempo de la introspección proustiana, es descrita con morosa amorosidad, haciéndonos inolvidables —además de los dos quizás únicos personajes nobles del libro, la madre y la abuela— tanto la mesa de hierro, cobijada por viejo castaño, como el “doble tintineo, tímido, oval y dorado de la campanilla” que anunciaba la visita de Swann; la habitacioncita junto al tejado, cámara secreta de la intimidad de un niño soñador, sensual y sensible, como esa escalera, con su pomo de cristal, camino doloroso de la diaria separación de su madre, cuando Proust, niño, es obligado a irse a dormir sin el viático de “ese beso precioso y frágil que de costumbre mamá me confiaba”; y el “saloncito, el comedor, el arranque del oscuro paseo de árboles... el vestíbulo por donde yo me dirigía hacia el primer escalón de la escalera, tan duro de subir, que ella sola formaba el trono estrecho de aquella pirámide irregular, y en la cima mi alcoba con el pasillito, con puerta vidriera, para que entrara mamá”, al igual que esas habitaciones de la tía Leoncia, cuya decisión de encerrarse en ellas y estar siempre sobre la cama, “en un estado incierto de pena, debilidad física, enfermedad, manía y devoción”, es la premonición del encierro ulterior que Proust se impondrá dentro de un hermético cuarto de corcho, por su enfermedad asmática, su alergia a los olores y su resolución de aislarse para escribir su obra.

A esta casa de Combray fue con su cámara el fotógrafo Héctor García —ferviente lector de Proust—, durante la peregrinación que hizo a Illiers en su viaje a Francia. Religiosamente —según su propia expresión— tocó la misma campanilla que anticipaba la presencia de Swann, y guiado por un viejecito que conoció y trató al autor de *A la búsqueda del tiempo perdido* y ahora devoto guardián de la casa convertida en museo proustiano, la recorrió con la emoción de leer en vivo *Por el camino de Swann*. Anduvo por pasillos, salas, habitaciones, jardín e impresionado por la forma impecable con que se la conserva, tuvo la sensación de que sus moradores, entre ellos el propio Proust niño, habrían salido de paseo y acabarían por regresar, restableciéndose la vida familiar.

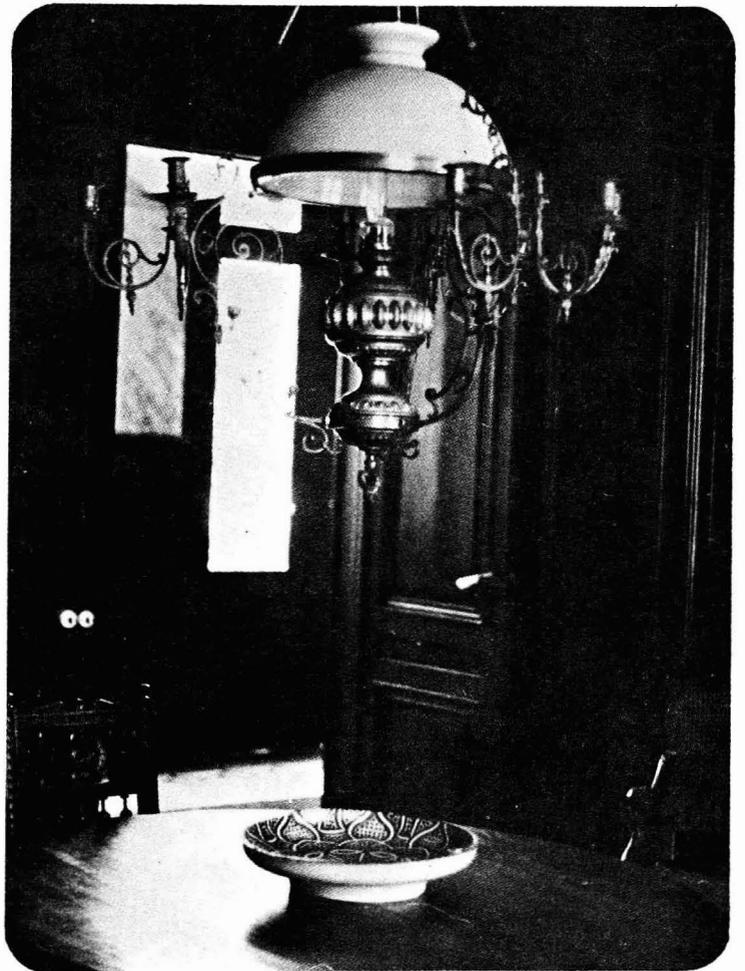




“... Mis padres se quedaron solos, sentáronse un momento, y luego mi padre dijo: ‘Bueno, pues si tú quieres subiremos a acostarnos.’ ‘Como quieras, aunque yo no tenga pizca de sueño. Y no será ese anodino helado de café el que me haya desvelado. Veo luz en la cocina, y ya que Francisca está levantada esperándome, voy a decirle que me desabroche el corsé mientras que tú te desnudas.’ Y mi madre abrió la puerta con celosía del vestíbulo, que daba a la escalera. La oí que subía a cerrar su ventana. Sin hacer ruido salí al pasillo; tan fuerte me latía el corazón, que me costaba trabajo andar...”

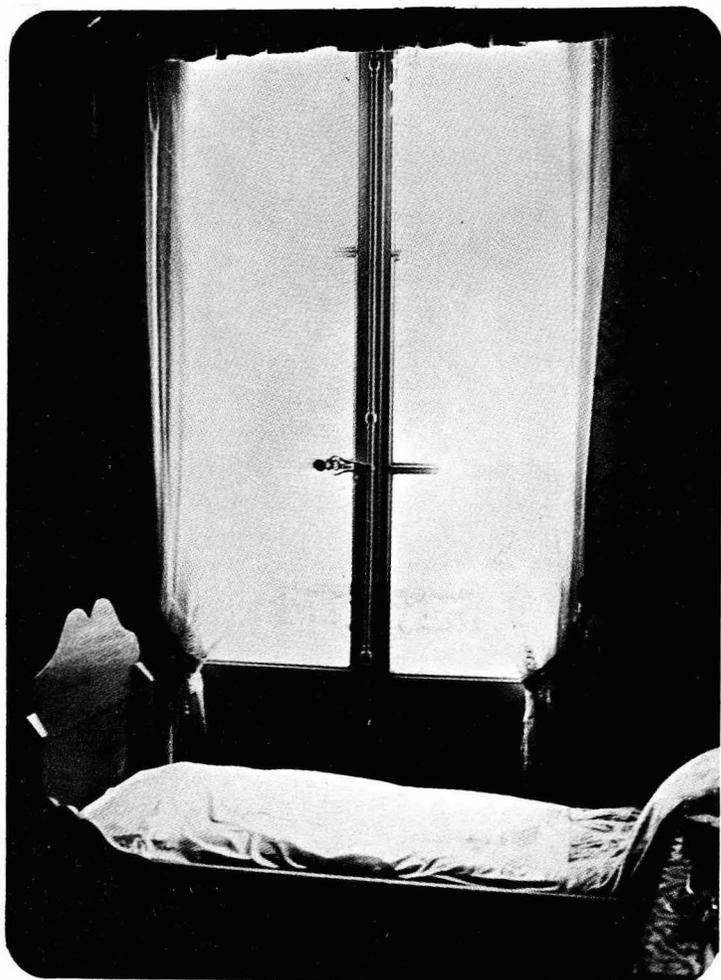


“... la mayor parte de la noche la pasaba en rememorar nuestra vida de antaño en Combray, en casa de la hermana de mi abuela en Balbec, y en París, en Donzières, en Venecia, en otras partes más, y en recordar los lugares, las personas que allí conocí, lo que vi de ellas, lo que ellas me contaron. En Combray, todos los días, desde que empezaba a caer la tarde y mucho antes de que llegara el momento de meterme a la cama y estar ahí sin dormir, separado de mi madre y de mi abuela, mi alcoba se convertía en el punto céntrico, fijo y doloroso de mis preocupaciones...”



“... Y en cuanto oía la campanada que llamaba a la cena me apresuraba a correr al comedor, donde la gran lámpara colgante, que no sabía de Golo y de Barba Azul, y que tanto sabía de mis padres y de los platos de vaca rehogada, daba su luz todas las noches; y caía en brazos de mamá, a la que me hacían mirar con más cariño los infortunios acaecidos a Genoveva, lo mismo que los crímenes de Golo me movían a escudriñar mi conciencia con mayores escrúpulos. Y después de cenar, ¡ay! tenía que separarme de mamá, que se quedaba hablando con los otros, en el jardín, si hacía buen tiempo, o en la salita...”

“... A un lado de su cama había una cómoda amarilla de madera de limonero, mueble que participaba de las funciones de botiquín y altar; junto a una estatuita de la virgen y una botella de Vichy Célestins había libros de misa y recetas de médico, todo lo necesario para seguir desde el lecho los oficios religiosos y el régimen, y para que no se pasara la hora de la pepsina ni la de vísperas. Al otro lado de la cama extendiase la ventana, y así tenía la calle a la vista, y podía leer desde por la mañana, hasta la noche, para no aburrirse, al modo de los príncipes persas, la crónica diaria, pero inmemorial, de Combray...”

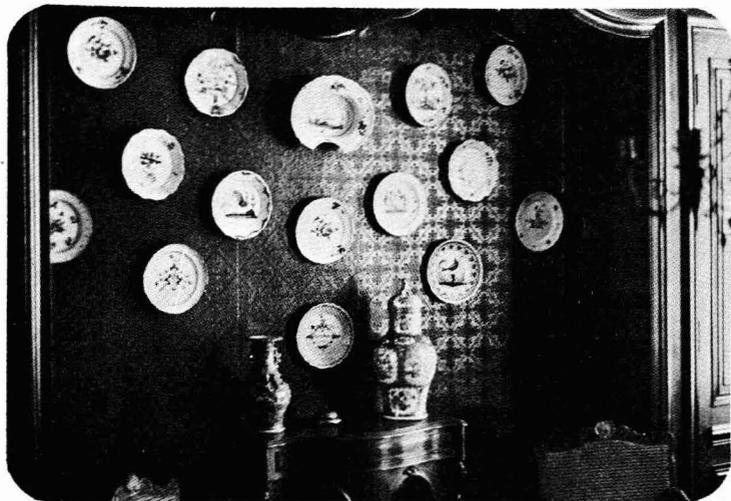


“... Este cuarto, estaba destinado a un uso más especial y vulgar, y desde el cual se dominaba durante el día claro hasta el torreón de Roussainville-le-Pin, me sirvió de refugio mucho tiempo, sin duda por ser el único donde podía encerrarme con llave, para aquellas de mis ocupaciones que exigían una soledad inviolable: la lectura, el ensueño, el llanto y la voluptuosidad. Lo que yo ignoraba entonces es que mi falta de voluntad, mi frágil salud y la incertidumbre que ambas cosas proyectaban sobre mi porvenir contribuían, en mayor y más dolorosa proporción que las infracciones de régimen de su marido, a las preocupaciones que ocupaban a mi abuela...”



“... Y tuve que marcharme sin viático, tuve que subir cada escalón llevando la contra en mi corazón, ir subiendo contra mi corazón que quería volverse con mi madre, porque ésta no le había dado permiso para venirse conmigo, como se le daba todas las noches con el beso. Aquella odiada escalera por la que siempre subí con tan triste ánimo despedía un olor a barniz que en cierto modo absorbió y fijó aquella determinada especie de pena que yo sentía todas las noches, contribuyendo a hacerla aún más cruel para mi sensibilidad, porque bajo esa forma olfativa mi inteligencia no podía participar de ella...”

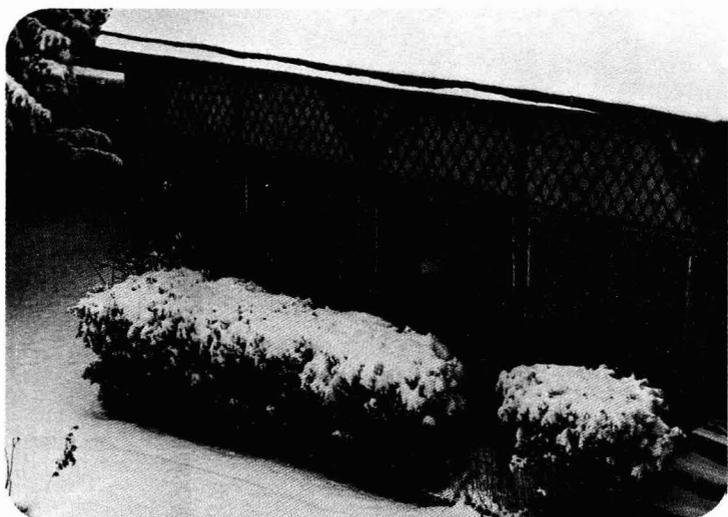
“... Echando al reloj una ojeada inquieta, pero furtiva, para no hacer ver que ella, que ya había renunciado a todo, sacaba, al saber quien tendría la señora de Goupil a almorzar, un placer tan vivo, y que desgraciadamente se haría esperar aún lo menos media hora. Y quizás lleguen mientras yo esté almorzando se decía bajito a sí misma. Su almuerzo le servía ya de bastante distracción para que no necesitara tener otra al mismo tiempo. No se le olvide a usted traerme los huevos a la crema en un plato liso, ¡eh! Esos eran los únicos platos decorados con monigotes y mi tía se entretenía en todas sus comidas en leer el letrero del plato en el que le servían...”



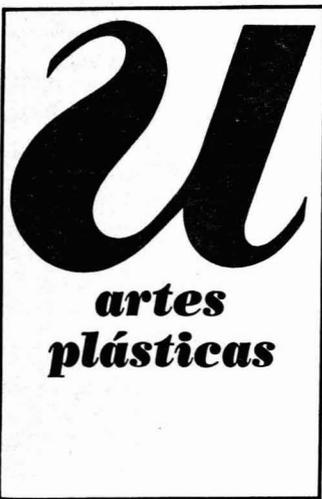
“... En el verano, en cambio, cuando volvíamos aún no se había puesto el sol, y mientras estábamos en el cuarto de la tía Leoncia, su luz, que descendía y tocaba la ventana, se paraba entre los cortinones y las abrazaderas, dividida, ramificada, filtrada, incrustando trocitos de oro en la madera del limonero, de la cómoda...”



“... A la hora en que yo bajaba a la cocina a enterarme, la cena ya estaba empezada, y Francisca señoreaba las fuerzas de la naturaleza convertidas en auxiliares suyas, como en esas comedias de magia donde los gigantes hacen de cocineros, meneaba el carbón, entregaba al vapor unas patatas para estofados, y daba punto, valiéndose del fuego, a maravillas culinarias, preparadas previamente en recipientes de ceramistas desde las tinas, las marmitas, el caldero, las besugueras, a las ollitas para la casa, los moldes de repostería y los tarritos para natillas, pasando por una colección completa de cacerolas de todas dimensiones...”



“... En cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en tila que mi tía me daba (aunque todavía no había descubierto y tardaría mucho en averiguar por qué ese recuerdo me daba tanta dicha), la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín que detrás de la construcción principal se había erigido para mis padres...”



La selección límite en la obra de Sakai

por Jorge Alberto Manrique

Toda obra de arte implica una selección: de palabras, de formas, de sonidos, de movimientos, de gestos; una selección de relaciones entre unas cosas y otras, de distinciones; de modos, de ideas. Como, en última instancia, toda vida es una selección entre una infinidad de posibilidades. Todos podríamos, en principio, ser todo: todos somos, de hecho, sólo una o dos o tres o algunas cosas. Tan acostumbrados estamos al rincón que elegimos que solamente en algún momento en que —por determinado agente o por determinada circunstancia— alcanzamos la clarividencia completa, advertimos nuestro océano inmenso de posibles y aceptamos nuestra insalvable limitación de prácticas. Al rincón hemos llegado a empujones o por elección (en realidad de verdad a empujones y por elección): en la medida que más hemos hecho lo segundo, que más hemos seleccionado, más conscientes somos en nuestra vida. El artista tiene también su rincón, sólo que, creador por definición, ese rincón precisa de una conciencia mayor; en él la selección no es fortuita, sino eminentemente necesaria.

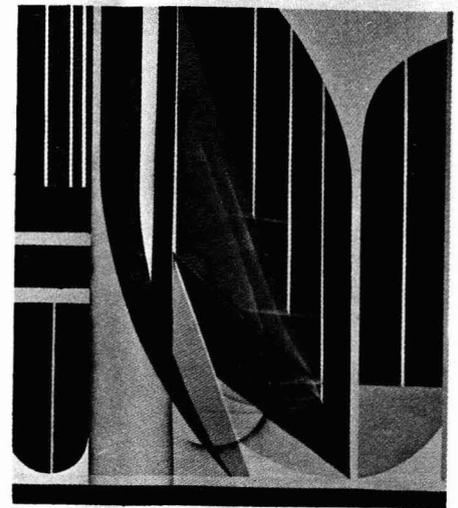
La madurez, en un artista, sería la rigurosa limitación de sus medios de acción, que concentran su labor y le dan un sentido más profundo —lo que no quiere de ninguna manera decir pobreza en los medios. En realidad se trata de una selección mucho más apurada, de donde ha desaparecido todo lo superfluo y lo banal (y lo venal), y que no implica sino un grado mayor de conciencia y de posibilidades. A medida que el rayo de luz se concentra, su luminosidad es mayor.

La evolución de un artista está condicionada por dos órdenes de elementos: un proceso que podríamos llamar interior, y una serie de sollicitaciones externas. En el transcurso de su vida el hombre va cambiando y, sin duda alguna, sus elementos de selección no son los mismos en un momento que en otro; como en última instancia todo elegir no puede no ser subjetivo, las modificaciones en la actitud de un individuo tienen que manifestar-

se de algún modo en sus realizaciones. Y como, por otra parte, cada hombre no es un hongo, sino que se encuentra y se debe a una circunstancia precisa, que condiciona su propia libertad, es claro que escogerá necesariamente cosas de entre las que se le proponen; y esto no sólo en términos de lo que llamaríamos "el mundo exterior" (en esa constante relación entre hombre y mundo), sea éste entendido tanto como naturaleza o cosas, o vida fuera de mí, cuanto como cultura (naturaleza transformada por otros o por mí mismo, invención de otra naturaleza); no sólo —digo— en términos de ese mundo exterior, sino en razón de un proceso artístico general que también condiciona en cada pintor su posibilidad de elección. Ya no sólo la historia de los estilos artísticos propiamente dichos, sino las mismas vituperadas "modas" artísticas pueden entenderse como una acumulación de cosas —que justamente por eso obligan a un movimiento más— y como el resultado de una situación anímica general. El individuo no puede desentenderse de esa moda casi del mismo modo que no puede desentenderse del mundo natural y cultural que lo rodea. Es con todo eso, ante todo eso, y dados sus subjetivos parámetros personales como elige y selecciona. Y es por eso mismo que su selección adquiere una importancia mucho mayor, porque al mismo tiempo que las proposiciones son infinitas, encuentra una serie de caminos trazados que lo invitan a dejarse ir, a no escoger verdaderamente, a no plantearse problemas, y hasta a no replanteárselos.

Estas parrafadas anteriores vienen aquí a cuento en razón de la obra de Kazuya Sakai, que parece un inmejorable ejemplo de la importancia que tiene para un artista elegir, y de lo que puede entenderse por un artista maduro.

Antes, su obra tuvo un sentido caligráfico, de algún modo casi sígnico. Se trataba ciertamente de una pintura fundamentalmente expresiva, en donde el artista se manifestaba como al vivo, descarnadamente, sin que aparentemente nada es-



torbara el río de su discurrir, el gesto del trazo libre y auténtico, salvo, si acaso, la misma condición caligráfica —a la que desde luego el antecedente de las caligrafías orientales no le era ajeno—: única margen que en ocasiones detenía el flujo en su avenida. Por demás está decir la relación que esa pintura de Sakai tenía con la *action painting*, justamente por su desboque y por su carácter libérrimo; y sin embargo el sentido de signo retenía las cosas cuando era necesario, para sujetarlas dentro de ciertos límites. Lo orgásmico, que es propio de ese tipo de expresión, también aparece en aquella pintura de Sakai, aunque de la misma manera limitado extrañamente por ese buen gusto y esa medida que imponen el signo y el glifo (lo que equivale a decir, prácticamente, por la ascendencia oriental latente).

La posibilidad de selección en esa obra estaba condicionada por un presupuesto básico (que es en sí ya una primera selección): el de que una obra debe, ante todo, revelar al pintor. Más que decir que la obra es expresiva, de lo que se trata es de que la obra *es la expresión* del individuo que la ejecuta y de que por eso sólo se justifica. Lo que se persigue es el signo o el gesto que represente o revele el yo del artista, que vale por el hecho mismo de estar representado o revelado: su yo en el mundo, su entendimiento de las cosas.

El paso siguiente —o la siguiente gama de selecciones— dentro de la obra de Sakai es un interregno entre dos puntos polares. (Es el momento de su exposición aquí en la galería de la Casa del Lago, en 1966.) Ahí aparece ya no sólo el darse del pintor, sino la presencia de un algo concreto "preexistente" a la creación misma de la obra, ya dado y recogido en ésta. Se trata de un valor previo que viene revalorado al ser incluido en el cuadro, pero que no por eso queda carente de una cierta autonomía, que se reconoce y se aprovecha. Ese parece ser el sentido, en los cuadros de Sakai, del pegoste y del uso de las formas geométricas regulares y

rítmicas (campos de listas, achures, superficies regularmente garabateadas). Ahora bien, por más que esos elementos puedan conservar su estructura propia intrínseca, sin embargo son repropuestos a una nueva manera de ser, disminuidos en su condición individual y revalorados dentro del conjunto de un cuadro de acuerdo con la actitud subjetiva del pintor. Simultáneamente se les descasta y se les ennoblece, esto último en relación con la calidad expresiva anterior de la obra de Kazuya Sakai. La presencia de la falsa escritura caligráfica, ya oriental, ya latina, y de la escritura no significativa en letras de molde es justamente lo que da sentido al pegoste y a las formas geométricas regulares: al dársele dentro de la realidad del cuadro se lo quita en cuanto a su calidad de cosas fuera de él. Ya no tienen una realidad propia, sino una "realidad prestada", una nueva realidad que les viene de la circunstancia crítica en que el pintor las ha colocado.

Aparentemente las cosas no habrían cambiado mucho en la poética del artista. La intrusión de esos elementos no quitaría totalmente su condición expresiva a la obra: a primera vista podría tratarse sólo de un recurso más, aunado al signo y al gesto, que facilitan la manifestación del individuo ante los demás hombres. Y sin embargo, al fijarse más, se descubre que un cambio importante se ha realiza-

do, no nada más en la apariencia de los cuadros, sino —y sobre todo— en la poética que los rige. Existe ya, cosa importantísima, el reconocimiento de una realidad válida fuera del pintor; por más que se quiera ya no es solamente su mundo interior que se nos expresa; el simple hecho de que para tratar de hacerlo se valga de cosas y realidades ajenas no habla ya de una aceptación de ellas. Como si dijera: no importo sólo yo y lo que yo pienso y siento, sino que también hay cosas que interesan por sí. Puede advertirse en esto un principio importantísimo de humildad, de reconciliación con el mundo.

Sería absurdo pensar que la obra de Sakai —como la de cualquier otro artista, como la de cualquier otro hombre— no obedece de alguna manera a una moda actual, y no forme parte de todo un movimiento general que ha aparecido de poco a esta parte en el mundo. Ninguna obra de arte, más que la ingenua popular tal vez, es ajena (ni debe serlo) a otras obras contemporáneas, a una circunstancia histórica y cultural. Lo que importa precisamente es cómo un artista se maneja —elije— dentro de esa circunstancia, según he dicho más arriba.

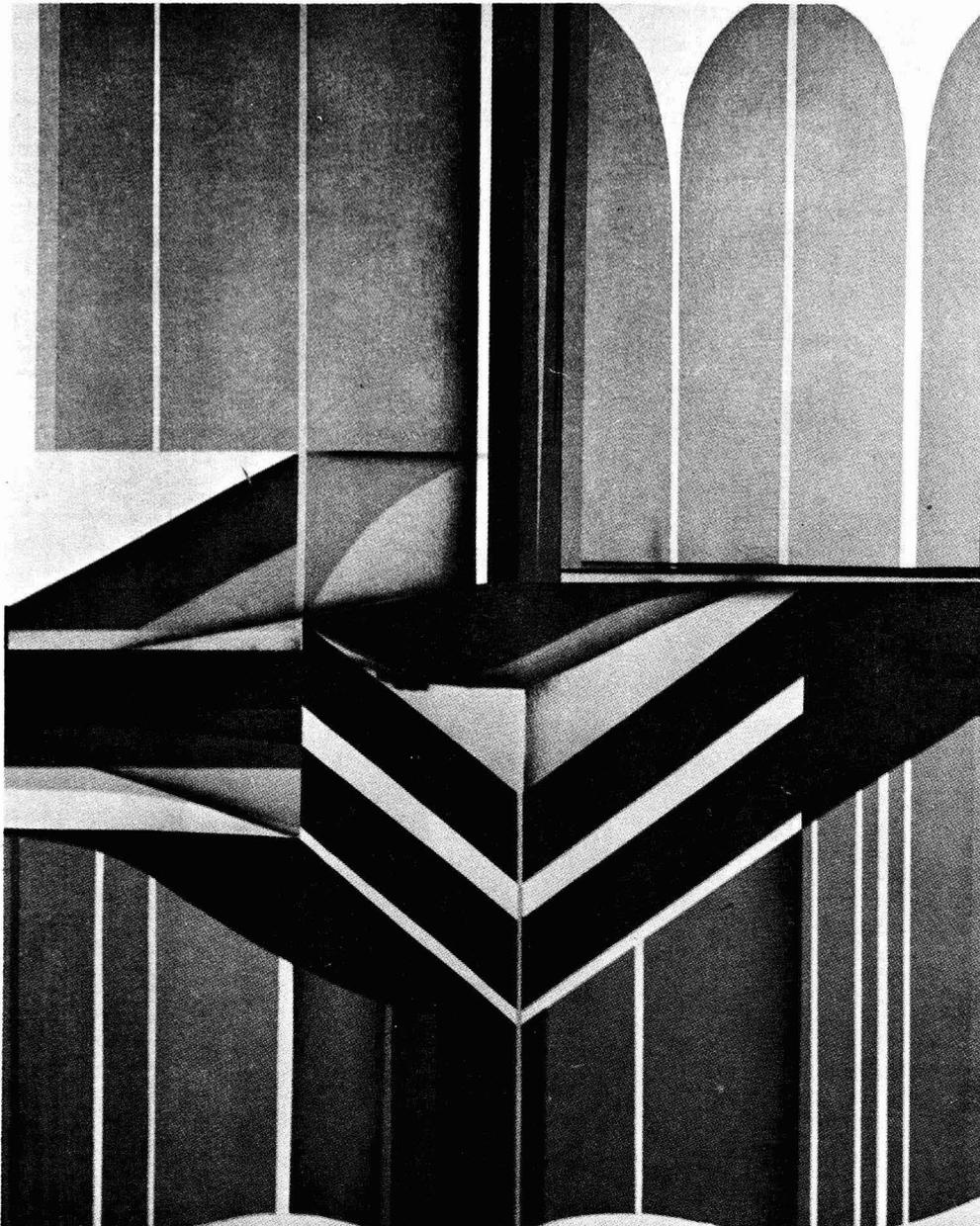
El último momento de la obra de Kazuya Sakai (representado parcialmente en la exposición de septiembre último en

la galería Juan Martín) se advierten dos cosas fundamentales: dos pivotes sobre los que gira su nueva actitud selectiva: un rigor de elección llevado al máximo, y que yo entiendo como una madurez consciente, y una actitud nueva y totalmente diferente frente a la realidad exterior.

Desde luego y en primer lugar su pintura ha dejado completamente de ser expresiva. Ya no pretende en lo absoluto decirnos quién la ha creado, quién es el pintor y qué visión tiene del mundo y de los hombres. El artista se ha desplazado y no desea más ser el centro y la justificación última (y única) de sus cuadros; no nos da su mundo. El manifestante se ha trocado por el manifestador y la parturienta se ha convertido en comadrona; los cuadros-biografía han dejado su lugar a los cuadros-monografía. El pintor no nos da ya *su* mundo: nos da *un* mundo. Inútil decir que ahora el problema de la percepción, como en varia de la pintura actual, salta a primer término; a nuestros sentidos y a nuestra conciencia, y ya no a nuestra "alma" y a nuestra buena fe va dirigida ahora su obra.

Paulatinamente Sakai ha ido prescindiendo, primero de las caligrafías, luego de los pegostes, después de las letras de molde, de las flechas y de otros signos "preexistentes". Es que en su obra ya no hay nada que significar —y los pegostes no pueden, a pesar de su disfraz, no implicar algún resto de significación, así sea nostálgico y dudoso—; en ella hay ahora sólo objetos que crear. De lo que se trata esta vez es de *inventar* fenómenos nuevos, en lugar de traer a cuento los que se tomaban de un mundo exterior. Pero lo importante es que se pretende que esos fenómenos tengan una calidad absolutamente equivalente a los que existen, que su validez como objetos sea del mismo orden y no requieran para justificarse de una dudosa llama interior que los alumbré. No hay más la facilidad (por más que pueda ser una difícil facilidad) de tomar objetos prestados y servirse de ellos para fines que violenten su naturaleza, sino el rigor de hacer cosas ajenas, que valgan por sí mismas en cuanto cosas.

De la pintura de Kazuya Sakai ha desaparecido el trazo, lo que es tanto más sorprendente si consideramos lo que era su pintura de hace algunos años, y que desde luego era la condición misma de lo expresivo. Ahora hay líneas, colores puros, geometría, planos, texturas (y a penas). Nada nos revela al individuo Sakai que ha sufrido o no sufrido, que ha experimentado o no experimentado, que ha amado o no amado; todavía más, nada nos revela ni siquiera *un* individuo. Lo único que se nos presenta es una posibilidad de creación. Lo único que podemos, podríamos deducir más allá de esas formas que tan plenamente se dan y tan sin doble intención se nos presentan es una posibilidad de creación. El individuo Kazuya Sakai, que pinta y hace otras co-



sas, ha aceptado la gran humildad de aceptar ser, sólo, una máquina inventora.

Los últimos cuadros de Sakai se construyen sobre la base de una especie de fondo de color plano, para el que un azul intenso, un bermellón y un escarlata son los tonos preferidos. Ese color está interrumpido por líneas paralelas claras, blancas las más de las veces o de tonos claros, que discurren paralelamente pero a distancias irregulares, creando así un determinado ritmo acuciosamente medido. Podría también decirse que no son las líneas claras las que interrumpen la continuidad del color plano, sino que éste se da en gruesas listas de diversos anchos, impresas sobre un último fondo tenue, y que la separación entre unas y otras está en ocasiones ocupada por algún otro tono.

El fondo (o las listas) se ondulan a menudo en curvas suaves, más comúnmente hacia los bordes del cuadro —otras veces hacia la parte central—, y crean así una extraña sensación de planos, que queda todavía subrayada por las “esfumaduras” que se hacen con pulverizador. No se trata realmente de la existencia de una tercera dimensión óptica en el cuadro, sino de un efecto equivalente, pero autónomo en sí. Lo mismo puede decirse de los grandes ejes que por lo general escinden la pintura de arriba a abajo: colocados en ocasiones sobre la sección dorada, estos haces de líneas (verdaderos haces luminosos) se tuercen a veces creando una también extraña sensación de espiral.

Justamente en este caso podemos entender algo de los verdaderos procedimientos de Sakai: la perspectiva, el uso

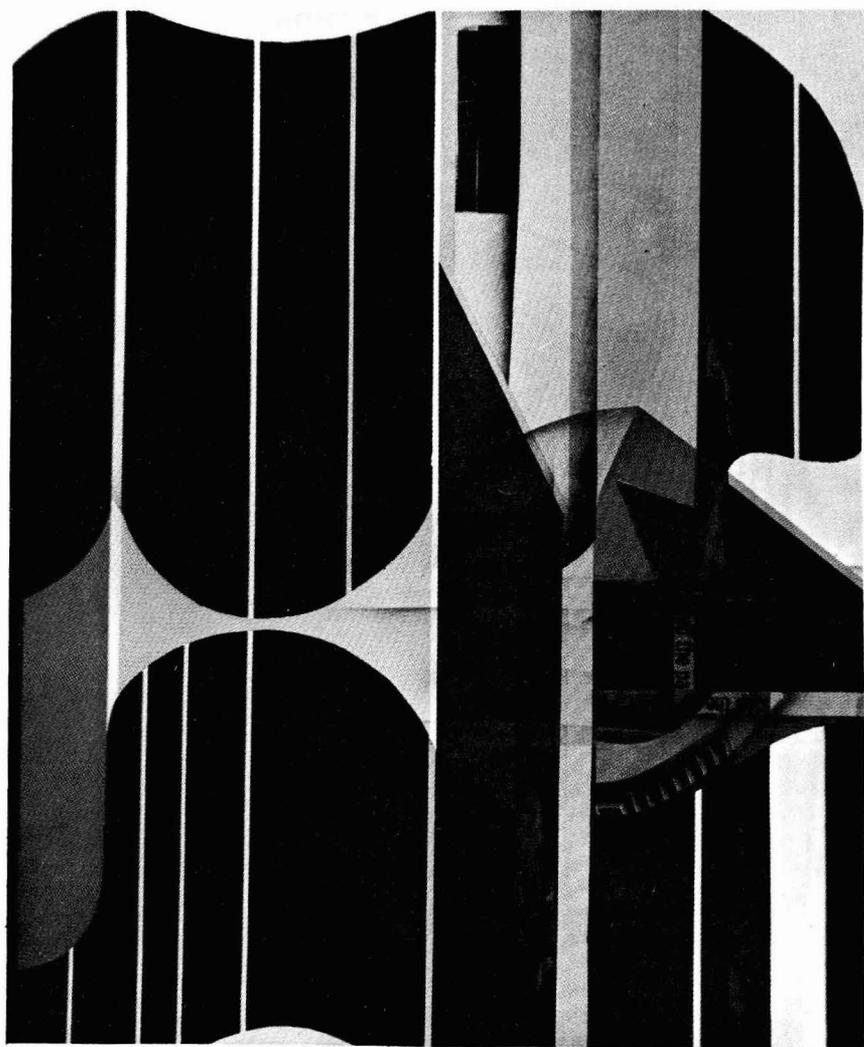
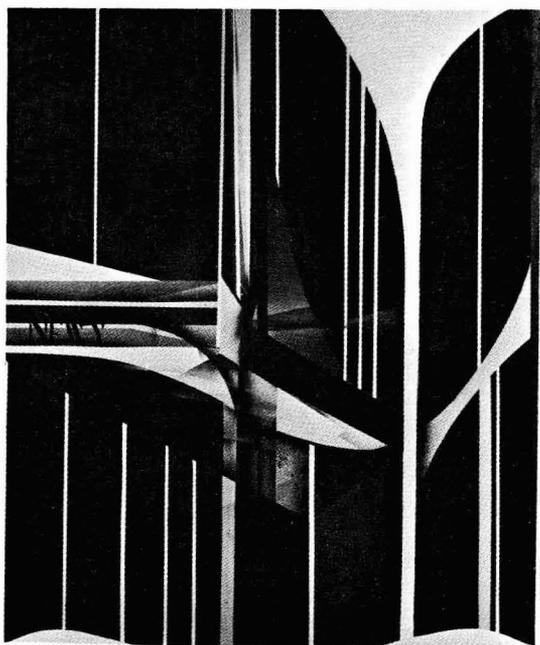
de una ilusión óptica de tercera dimensión en la pintura, nació y ha tenido por objeto la representación de la naturaleza; ha sido, a través de la historia del arte, un medio para lograr un efecto determinado: el de representar algo. Esto último incluso en muchas experiencias surrealistas, por más que en ellas no se represente la naturaleza tangible, sino sólo una naturaleza imaginada u onírica. En el caso que tratamos no se trata de un recurso, sino de un objeto en sí. No es un medio para conseguir algo (como lo es la perspectiva tradicional), sino que es un algo que se valoriza a sí mismo y se justifica por el solo hecho de estar ahí, en el cuadro.

Los cuadros de Sakai se hacen dinámicos y adquieren su verdadera razón de ser por la existencia en ellos de un punto de conflicto, que deshace el equilibrio “definitivo” de la especie de fondos a que me he referido, pero al mismo tiempo crea un nuevo equilibrio, ahora en tensión. En la obra anterior de nuestro pintor había ya un antecedente de ese procedimiento: los “rompimientos” que violentaban el orden de achures y caligrafías. Pero aquello podría entenderse como un accidente dentro del cuadro, mientras que ahora estamos enfrente de un elemento a tal punto constitutivo que puede sin duda llamarse el corazón de cada pintura. Ya el solo hecho de marcar un eje que por sus calidades define el resto de la obra, deslinda campos y zonas, establece una zona álgida (en tanto que crítica) dentro de la superficie de colores que cubre la tela; pero todavía más, generalmente otros ejes, ya horizontales, ya oblicuos se encuentran y provocan así un punto de

“desarreglo”. Ese punto basta por sí mismo para justificar la existencia del resto —que por él adquiere verdaderamente sentido—, al mismo tiempo que, recíprocamente, viene a ser justificado por ello, pues de otro modo su presencia no sería lo que es.

Es por lo regular ahí, en ese punto de crisis, donde se revela la variedad de los cuadros de Sakai, y es ahí donde se puede apreciar más el proceso de purificación de éstos.

Al mismo tiempo que es la parte más prominente de la obra (visualmente hablando), es también una especie de hoyo por el que se mira hacia atrás: es curioso, pero un poco esa parte fue primero el resumidero de cosas anteriores. Y se entiende: cuando surgía un nuevo orden, quedaba, como salvación hacia atrás, un hueco —y no por casualidad justo el punto conflictivo— donde permanecía aquella otra realidad exterior antes utilizada; era eso lo que, en un inicio, proporcionaba la idea de conflicto y de confrontación. Así pues, ahí quedaron los restos de letras, las “superficies-tapiz”, los achurados, la concentración de esfumaduras, etcétera (incluso, en los primeros cuadros de este último momento, los pegostes). Pero en un cierto punto esos elementos superfluos, que en su momento no lo habían sido, pero que empezaron a presentarse como tales a medida que los cánones de selección se fueron desplazando, empiezan a desaparecer. Poco a poco ese “corazón” del cuadro es cada vez algo más suyo, de la pintura, y menos ajeno, más del cuadro y menos, podría decirse a fin de cuentas, menos de Sakai. (Los términos están aparentemente cambiados,



pero no creo que sea aberrante: las cosas de la realidad exterior, por mucho que pudieran conservar un valor propio, no dejaban, en última instancia, de implicar lo que el artista pensaba de ellas: era al fin y al cabo un manifestarnos lo que piensa del mundo, mientras que eso queda ya ahora superado.) La zona crucial del cuadro —y es crucial en el sentido más estricto del término— se basta a sí misma con el entrecruce de diferentes líneas, con la aparición, la intensificación o la disminución de determinados colores, con la terminación o el inicio de tal o cual curva, como puede advertirse ya en ese estupendo cuadro en rojos que es *The Sidewinder*. En algunos casos, especialmente en *Verushka* se ofrece una transfiguración aún mayor: la zona del conflicto como que ha crecido desmesuradamente y viene a resultar una especie de inmenso recuadro en el interior de la pintura; aparentemente nada habría ya que dilucidar ahí dentro, porque el recuadro se ofrece con una tranquilidad exasperante; y sin embargo, a poco de observar, advierte uno que lo que ha sucedido es que el conflicto se ha dirimido en el corazón mismo, pero se ha traspuesto a las orillas; como que los papeles se hubieran invertido, y el fondo se convirtiera en forma, para dejar a lo que en principio se ostenta como forma en una condición de fondo. Esto no sería tal vez más que un ejercicio complicado, un *tour de force* supremo, si no fuera que su verdadera razón es la de quitar el último resto de lo pintoresco que pudiera todavía subsistir en el cuadro: los inmensos cuadrados de superficie entortada de color y pulidísima se nos dan con verdadera desverguenza. Los mismos esfumados se van, y no queda más recurso que la oposición de superficies deslavadas, casi transparentes, y de plastas de color, encimadas mano tras mano y pulidas como una laca: cada vez menos imaginación y más corporeidad.

Kazuya Sakai ha llegado en un sentido al máximo de una posible selección ajustada, ha llevado la limitación de sus medios a un alto grado de depuración, se ha quitado la ropa rica para quedarse en cueros: la única posibilidad verdadera para poder vestirse. Esta elección, la más peligrosa y la más difícil de hacer, lo lleva casi a una situación límite. Lo fino, lo pintoresco, lo amable se ha desterrado de sus cuadros, que han dejado de ser agradables para ser sólo y nada menos que atrayentes o repelentes. Uno se pregunta qué podrá seguir más allá. Tal vez Sakai lo sepa, lo más probable es que él también lo ignore, como nosotros, pero no parece que quede sino cambiar, una vez más, sus patrones de selección. Volver a abatir casi todo, como ha hecho esta vez para inventar los objetos sorprendentes, tan pegados a lo sensorial y tan lejanos de lo autobiográfico, que son sus actuales cuadros.



Pilar Rioja, o la danza

por Luis Rius

La danza es, al realizarse en cada caso, ante nuestros ojos, actualidad, presencia pura. Es creación en acto, pues si es cierto que el bailarín o la danzarina tienen un largo adiestramiento anterior que les permite llegar con aptitud al instante de bailar frente a nosotros, es en ese preciso instante cuando *crean* su arte. A diferencia de lo que acontece con las otras expresiones artísticas, las llamadas interpretativas nos colocan delante del artista en trance de crear. El cuadro a nuestros ojos, el poema a nuestros oídos, se nos ofrecen como una culminación o un resultado de los cuales el proceso que condujo a ellos nos es desconocido. El pintor y el poeta hasta lograr su obra han podido una y cien veces modificar, sustituir, retroceder, dejar pasar horas y días para retomar en su mano pincel y pluma. No están creándose el cuadro y el poema al llegar a nosotros, sino que ya estaban previamente creados. Si acaso, podemos imaginar el proceso de su creación, pero verlo no. Las artes interpretativas nos proporcionan, en cambio, esa posibilidad, que es, sin duda, emocionante. En ellas asistimos al proceso de la creación. No hay nada dispuesto ni previsto de antemano. Lo que habrá de resultar es un misterio. La obra de arte que puede llegar a ser cada danza se va a ir dibujando a nuestra vista. Ya se va dibujando, y sentimos de pronto que ese irse creando es ya la creación misma, que ese proceso hacia el ser es su ser definitivo y cabal, que el tránsito, movimiento a movimiento, línea a línea, hacia un posible resultado final es ya el resultado. Porque cuando los giros, los paseos, los desplantes han terminado, la danza, al mismo tiempo que ha nacido por fin entera, ha desaparecido, ya no existe a nuestros ojos. A eso asistimos, y de ahí la emoción tan inmediata y honda que nos produce: a un proceso que es un fin en sí mismo y que culmina en la confluencia perfecta de un nacimiento y de una muerte totales.

La danza, al serlo, está dejando de ser. No puede volver atrás el bailarín, la danzarina. Como la vida, la danza es irre-

versible. Nuestra sensibilidad asocia la angustia de la fugacidad de aquélla a la hermosura de la fugacidad de ésta. Si la corriente del río del vivir nos empuja siempre, sin tregua, hacia nuestro acabamiento final, el bailarín es asimismo un cuerpo y un espíritu impulsados en el tiempo por una fuerza que no cesa. A ese tránsito irremediable, él, por su voluntad, por su inspiración, por su maestría, va a dotarlo de belleza, así como el hombre puede hacer bellamente, en sucesión de raptos y de encuentros iluminados, el camino de su vida hacia la muerte.

La materia a la que el bailarín va dando forma y expresión es él mismo, su propio cuerpo, reunido o fundido con otra materia —el sonido— ya dotada de forma —el ritmo, la música—, que son anteriores a su danza. La música dota de sentido a los peculiares movimientos del cuerpo del bailarín, que, sin ella, tendrían que buscar apoyo de otro linaje para no ser movimientos caprichosos: un apoyo argumental, que lo trocaría entonces de intérprete en representante, convirtiéndolo en actor o en mimo. Estos dos *representan* siempre a un "otro" que no se nos da directamente, ya sea una criatura de gran individualidad poética, como Edipo, o un hombre cualquiera, anónimo, visto en un balneario tratando de divertirse y entrando en conflicto con los otros veraneantes. El bailarín, la danzarina, no representan a nadie, son la representación de sí mismos, *interpretan* con el movimiento de su figura un misterio esencial: el del fluir del tiempo, oyendo una extraña armonía en ese angustioso fluir y conformando sus movimientos a la belleza intuitiva, para apresarla, hacerla suya y dársela a nosotros también, que asistimos a esa emocionante transfiguración.

Todo lo anterior está claro que no puede sugerirnoslo más que un gran intérprete, un artista genuino, y no, desde luego, un bailarín colmado de destreza, de sabiduría, de bella figura, pero sin inspiración ni aliento creador. Son apenas unos cuantos en cada siglo estos grandes intérpretes, y que alcancen en su estilo

una plenitud total, sólo unos pocos en la historia entera de la Danza. Pilar Rioja es uno de esos raros casos culminantes que se han dado en dicha historia y no sólo la bailarina de más aire y majestad que hoy tiene en el mundo la escuela española.

Las escuelas o estilos, un poco a la manera de los géneros en literatura, son las vías de acceso particulares a la danza en sí misma, a la creación absoluta dentro del arte de danzar. Si puede establecerse una jerarquía de valores entre las diferentes escuelas de danza, el mayor o menor valor que se les asigne no será nunca más que instrumental y no esencial, así como, por ejemplo, no puede decirse que el endecasílabo es más poético que el octosílabo, aunque sí que ofrece mayores posibilidades de alternancia y variedad rítmica, y, en consecuencia, que es un instrumento expresivo más rico que éste. Pero a nadie se le ocurriría lamentar que las *Coplas* de Manrique no hayan sido escritas en endecasílabos, suponiendo que así habrían alcanzado mayor altura poética de la que tienen. Del mismo modo, cuando se llega a una perfecta expresión en danza, el estilo o escuela a través de la cual la obra de arte se realiza cobra un valor de simple medio y su significación pasa a ser adjetiva. Lo sustantivo es la realidad que cobra la danza en la interpretación de la danzarina o del bailarín. Así que también sería absurdo añorar que Isadora Duncan no se hubiera dedicado al ballet de la escuela rusa, o que Maya Pletsinskaya no baile al estilo español, o que Pilar Rioja no se dedique a la llamada danza moderna. Por caminos diferentes, esas tres bailarinas han llegado a un mismo resultado: han dotado de realidad a la danza en un grado cimer, insuperable.

Por lo que se refiere al distinto valor instrumental que las escuelas de danza poseen, al de la española suele reconocérsele como muy grande por la variedad de elementos que entran en ella; por la diversidad de formas que presenta; por la complejidad técnica que se aúna a una exigencia de alta expresividad emotiva, pasional; por la señalada dualidad que entraña al fundarse, por una parte, en esquemas rítmicos muy rigurosos y, por otra, en una necesidad de improvisación y espontaneidad que individualice claramente la repetición de dichos esquemas; y, en fin, por alternar en ella con pareja vehemencia, casi conflictivamente, una incitación a la introversión con la opuesta, extrovertida y centrífuga, lo cual hace extensa y complicada sobremanera la gama de posibilidades expresivas que esta danza posee.

En la posesión de esa riqueza de elementos que caracteriza a la danza española, Pilar Rioja es, a su vez, avasalladora. La maravilla del baile de sus pies no disminuye en el espectador la atención que pide su braceo señorial y conmovido;

ni opaca su cuerpo en movimiento, que es ya por sí solo un instrumento autosuficiente de la música y del ritmo, a ese otro instrumento de ambos que en sus manos ha alcanzado jerarquía de instrumento de concierto: las castañuelas. La riqueza, la complejidad de elementos que se reúnen en la danza de Pilar Rioja, si admiran por lo inusitado, emocionan a un grado sumo de arte por la armonía con que se integran unos con otros, dando una impresión tal de naturalidad y sencillez todo ese cúmulo de maestría y perfecciones, que hace pensar en la realidad de un mundo mítico donde el ser humano sea capaz de cobrar rango angélico o semidivino.

No cede a tal riqueza la que también supone su dominio de variedades formales y la inspiradísima armonización de éstas para estilizar a su manera la música de los grandes barrocos italianos y alemanes, de los románticos y de autores contemporáneos. En sus danzas combina pasos y formas de todos los estilos españoles dentro y fuera de la escuela bolera, andaluces, vascos, mallorquines, manchegos, que modificándose los unos a los otros al entremezclarse cobran un nuevo, inesperado sentido, una imprevista luminosidad. Y todo resulta sorprendentemente justo en estas creaciones audaces y definitivas de Pilar Rioja, nada disuena en ellas por arbitrario o caprichoso.

Súbitamente, la música de Corelli, de Bach, de Debussy, se funden y viven en un cuerpo poseído por ellas, poseídas ellas a su vez por la luz, el calor, la gracia que ese cuerpo de danzarina les irradia.

Y la introducción de las castañuelas en esas danzas —innovación ideada por el notable musicólogo D.J. Samperio— resulta, por maestría y arte de Pilar Rioja, algo más que un complemento de la danza en sí misma. No solamente subrayan el ritmo, sino que además siguen nota a nota la melodía, matizándola con tales alternancias de suavidad y de vigor, que ellas mismas se hacen música. Sin embargo, su virtuosismo excepcional en este punto, por fortuna no ha hecho caer a la bailarina en la tentación de intentar un concierto exclusivamente de castañuelas, aislando el arte de tocarlas del arte mayor de danzar al tiempo que las toca. Ni en éste ni en ningún otro aspecto de su danza exhibe con demasiada evidencia el excepcional virtuosismo que posee; se poya en él para, en cambio, dar una impresión de sencillez, de facilidad y espontánea hondura a su expresión; y así, paradójicamente, el espectador percibe la vibración expresiva de la bailarina, tal vez más que en otros momentos, en sus sosegados, majestuosos paseos, como cuando, por ejemplo, baila el tercer movimiento del quinteto en D mayor para guitarra y cuerdas de Boccherini.

Por lo que toca ya a las danzas españolas propiamente dichas, la interpretación que de ellas hace la bailarina es de tanta altura estética como la que alcanza en las danzas antes mencionadas. Creo que es importante insistir aquí que, llegados a un extremo inusitado o genial, los intérpretes contagian de su propia virtud a la materia a la que dan nueva forma. Federico García Lorca en su famosa conferencia *Teoría y juego del duende*



decía: “Muchas veces el duende del músico pasa al duende del intérprete, y otras veces, cuando el músico o el poeta no son tales, el duende del intérprete, y esto es interesante, crea una nueva maravilla que tiene en la apariencia, nada más, la forma primitiva.” Tal vez pudiera diferenciarse al intérprete de esa suprema jerarquía del simplemente bueno y aun gran intérprete, diciendo que si éste es capaz de desentrañar a nuestros ojos la grandeza estética que una determinada música posee, aquél, el intérprete genial, lo que en realidad llega a expresarnos es su propia grandeza estética, su particular e irreplicable intuición de arte, trascendiendo la música en que funda su expresión. Por eso el intérprete genial ha sido siempre, necesariamente, heterodoxo, aunque, como en el caso de Pilar Rioja, haya restaurado la pureza de ciertos estilos de danza. El baile flamenco ha vuelto con ella —es cierto— a una pureza original; entre otras cosas, ha desechado de él el acompañamiento de castañuelas y lo ha despojado de todo viso y de toda alusión anecdótica, argumental. Sin embargo, a la pureza de un determinado tipo de baile, de acuerdo con las normas primeras de sus orígenes, tiene que imponerse fatalmente la pureza artística del intérprete cuando éste es capaz de tenerla, pureza que es, por fuerza —si entendemos por ella encuentro y expresión de la propia y más profunda verdad, de la prístina y original esencia individual— pureza, digo, que es, por fuerza, originalidad. Así que, no obstante ser ella una restauradora de la pureza de los bailes flamencos, no podría decirse nunca tras habérsela visto

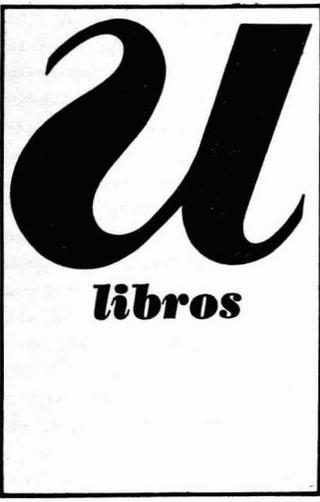
bailar: “ésta es la seguriya”, a secas, sino: “ésta es la seguriya de Pilar Rioja”.

La capacidad de elevar a un formidable rango artístico lo popular la han tenido muy contados artistas. Hace falta para ello, además de la personal fuerza creadora, un poder especial de captación de la esencia, y no meramente de las formas, de lo popular. En poesía, por ejemplo, grandes poetas sólo han conseguido darnos una versión frustrada de lo popular; únicamente tres o cuatro en lengua española —Gil Vicente, Lope, García Lorca, Alberti,— han sido capaces de traspasar la gracia, el aire, el movimiento, el sentido más hondo de las canciones anónimas a las suyas propias. Entre las bailarinas de la escuela española que más sorprendentemente lo han logrado no podrían citarse tampoco más que tres o cuatro nombres: Antonia Mercé, *la Argentina*, Encarnación López, *la Argentina*, Pilar Rioja. La jota navarra, por ejemplo, que baila Pilar Rioja, estilizada necesariamente como tiene que estar si aceptamos lo que antes decía de la originalidad del artista genial, no sólo conserva sino que refuerza esas características de gracia y de aire, imponderables, que el arte popular de suyo tiene, al dotarlas de nueva y personal intención, al realzarlas con una maestría coreográfica y técnica impares, al infundirles, en fin, una inspiración poderosamente individual, haciendo suya la bailarina una expresión colectiva —la danza popular— al mismo tiempo que funde su individualidad en ella. Ese punto difícilísimo de fusión y esa rara clase de fusión que no permite decidir qué es lo que se anula, si lo co-

lectivo o lo individual, ya que ambas expresiones se mantienen por igual vivas en la fusión y ésta no dejamos tampoco de percibirla como cosa real, ese punto y esa clase de fusión los consigue Pilar Rioja como tal vez nunca los haya logrado nadie. Lo mismo que logra, quizá como tampoco se haya logrado nunca, reunir en ella misma a un punto increíble de perfección las dos tendencias opuestas que, claramente deslindadas la una de la otra, han solido seguir los bailarines: la del baile de fuerza, por un lado, y la del baile de suavidad y de finura, por el otro. Pilar Rioja reúne en su danza ambas tendencias, posee por igual las dos facultades, y transita de una a otra, de la fuerza a la suavidad, con una irreplicable armonía y emoción.

Tanto la música culta de los grandes autores dieciochescos o contemporáneos como la flamenca o la popular de otras regiones españolas, al transformarlas Pilar Rioja en danza, cobran una cimera categoría estética; así como la escuela española de danza, al encarnar en Pilar Rioja, se transfigura en la danza misma, como también fue la danza misma la que ha venido a llamarse *moderna* cuando le daba realidad Isadora Duncan. E incluso pareciera que hasta el lugar de nacimiento de las mayores intérpretes de la escuela española de danza quisiera subrayar lo no local que ésta es, cosa que también ocurre con las otras escuelas, cuando por medio de ella llega a expresarse un intérprete genial. Y ni Antonia Mercé ni Encarnación López fueron españolas, como Pilar Rioja tampoco lo es; aquéllas, argentinas; ésta, mexicana.





Investigación económica, órgano de la Escuela Nacional de Economía. Segunda época. Números 98, 99 y 100. México. Dirección General de Publicaciones de la UNAM. 718 pp.

En los tres últimos volúmenes de la revista trimestral *Investigación económica*, órgano de la Escuela Nacional de Economía, se dan a conocer todas las ponencias y conclusiones que se presenta-

ron durante la Tercera Reunión de Facultades y Escuelas de Economía de América Latina, celebrada en nuestra Ciudad Universitaria en junio de 1965. Delegados e invitados especiales de once naciones realizaron un examen crítico sobre el estado de la enseñanza de tan importante disciplina en nuestros países, sobre la forma de lograr que los economistas, como grupo, puedan cumplir con la responsabilidad histórica que les corresponde, exponiendo, además, sus opiniones sobre los graves problemas económicos que nos afectan y que necesitan soluciones radicales e inmediatas.

A la consideración de los asistentes fueron presentados 43 trabajos que se agruparon en cuatro grandes capítulos: 1o. *Estructuras socioeconómicas del área latinoamericana*; 2o. *Cuestiones teóricas*; 3o. *Desarrollo económico, planeación e infraestructura* y, 4o. *Cuestiones varias* (respecto a América Latina y sobre la docencia y la investigación económica en nuestras Es-

cuelas). El tema central de la Tercera Reunión fue todo lo relacionado con el desarrollo de América Latina y con los obstáculos que lo frenan y deforman, surgidos, unos, de la dependencia exterior: financiera, comercial, tecnológica, política, etcétera, respecto de los países industrializados y, otros, de carácter interno, determinados por los sistemas de tenencia de la tierra, fiscal, financiero, de intermediación comercial, administrativo y político; todos los cuales están vinculados estrechamente entre sí.

Al examinar la situación económica de nuestros países, tomando en cuenta los tres últimos lustros, en algunos trabajos presentados se puso de manifiesto que: 1o. La tasa media anual de crecimiento de producto bruto global (exceptuando a Cuba), que en 1950-1955 fue de 5.0%, bajó a 4.7% en el quinquenio siguiente y a 3.6% en 1960-1963, años en que el producto por habitante creció en menos de 1%. 2o. No obstante la lentitud del proceso de desarrollo, las acti-

vidades agropecuarias se rezagaron respecto a las demás, y mientras que hace quince años generaron el 24% del producto total de nuestras naciones, hace tres años sólo lo hicieron con el 21%. 3o. En cambio, si la participación de las manufacturas mostró un incremento hasta 1960, en los años 1962 y 1963 la tasa de crecimiento de la producción industrial se redujo a 2.8% y 1.4% respectivamente. 4o. La tasa de inversión bruta mostró, en general, una tendencia estacionaria a partir de 1950, al elevarse ligeramente la inversión pública y descender, por su parte, la inversión privada. 5o. Si bien las exportaciones y el turismo ascendieron entre 1950 y 1963 de 3.1% a 5.3%, este crecimiento fue, comparativamente, menor que las exportaciones mundiales en su conjunto. 6o. La relación de intercambio continuó deteriorándose, disminuyendo además el ingreso anual por concepto de inversiones directas y aumentando el importe de los préstamos obtenidos.

El socialismo de Unamuno 1894-1897

Algo se sabe de las crisis espirituales de Unamuno. En sus cartas a Jiménez Ilundain recordaría su niñez, asediada por la vida religiosa. Desenterrándola, escribió en 1898: "Me refugié en prácticas que evocaron los días de mi infancia, algo melancólica pero serena. Y hoy me encuentro en gran parte desorientado, pero cristiano y pidiendo a Dios fuerzas y luz para sentir que el consuelo es la verdad." La crítica no reparó en la causa de esa crisis de Unamuno. El retorno a su fe religiosa tenía otros móviles distintos a los de una duda ocasional. Tales orígenes se pueden establecer, tentativamente, por el estudio del socialismo en Unamuno. En 1894, dos años después de obtener por oposición la cátedra de griego en Salamanca, Unamuno ingresa al Partido Socialista Español. Cumplía 30 años de su edad. El 7 de octubre de aquel año apa-

rece el primer número de *La lucha de clases*, semanario bilbaíno. A su fundador y director, Valentín Hernández, escribió en 11 de octubre:

"Hace tiempo que, como a todos los que hoy se cuidan de tomar la vida en serio, me venía preocupando lo que ha dado en llamarse cuestión social. Observaba la marcha del socialismo, al cual apenas conocía por las exposiciones disparatadas y malévolas que de él hacen los que lo combaten a la desesperada. Aun a través de esas calumniosas y estúpidas exposiciones en que la ignorancia y la mala fe se aumentan mutuamente con su contacto, aun a través de esas mentiras vislumbraba el único ideal potente y vigoroso que puede unir y vivificar a los pueblos. Me puse a estudiar la economía política del capitalismo y el socialismo científico a la vez, y ha acabado por penetrarme la convicción de que el socialismo limpio y puro, sin disfraces ni vacunas, el socialismo que inició Carlos Marx con la gloriosa Internacional de trabajadores, y al cual vienen a refluir corrientes de veras, es la religión de la humanidad otras partes, es el único ideal hoy vivida."

Hablaba Unamuno de la tarea de propagar el socialismo en España; de las di-

ferencias del socialismo de cátedra y de Estado, con el de la lucha verdadera de los trabajadores. Más que resumir ideas exponía sus propósitos: "...hay que proclamar que cada cual goce del fruto todo de su trabajo y sólo él, que a esto se reduce la emancipación del proletariado y la ruina del capitalismo burgués, y hay que decir a todas horas, sobre todo, que el socialismo es libertad, libertad, verdadera libertad, el *hombre libre en la tierra libre*, con el *capital libre*. Hay que fomentar el santo sentimiento de solidaridad frente al brutal individualismo egoísta de los hartos, de la casta expoliadora, que aunque tiembla ante las bombas anarquistas, ve con simpatía secreta al anarquismo (¡como que es en el fondo su doctrina!), le llama más lógico que el socialismo y espera, como única esperanza, que la barbarie de los desesperados enloquecidos ahogue el ideal de los trabajadores sanos de espíritu".

Algunas de las frases de Unamuno, son autobiográficas; mejor dicho, todas ellas: se trata de una confesión de fe política: "Conozco a muchos que en su corazón y su mente son socialistas, pero les detiene de declararse tales y unirse a los humildes y desdeñados un temor vergonzoso, hijo de una educación viciosa y adultera-



agravan por la acción del imperialismo, el tipo peculiar de capitalismo que ha surgido en las regiones atrasadas, el fenómeno de la dependencia, el defectuoso y antisocial reparto de la riqueza y el ingreso y, finalmente, el cuadro desfavorable en que se desenvuelve todo el proceso de acumulación de capital. Veamos:

El colonialismo impidió de mil maneras el desarrollo independiente de América Latina, desgarró y destruyó violentamente, hasta aniquilarlos en muchos casos, las expresiones más valiosas de las viejas culturas autóctonas, interrumpió el proceso de desarrollo histórico, desfiguró las economías nacionales, generalizó la explotación y el despojo y convirtió a cada país en granero y mina de la metrópoli. Si bien logramos la independencia política a principios del siglo pasado, una pesada herencia de latifundismo, parasitismo, oscurantismo, explotación y caudillismo se afianzó y tomó vigoroso impulso con las nuevas instituciones.

En el presente siglo, el imperialismo aparece como el segundo gran obstáculo que ha impedido nuestro adecuado desarrollo, al dar origen a un sistema de relaciones comerciales "neomercantilistas", siempre favorables a la metrópoli; especializándonos en la producción y exportación de unos cuantos productos primarios (plata, cobre, estaño, café, plátano, azúcar) cuyos precios tenderían en conjunto a declinar continuamente respecto a los precios de las manufacturas que, por su parte, adquirirían una importancia creciente como artículos provenientes del exterior; las inversiones extranjeras abundaron y dieron pie a la creación de actividades primarias (y nunca canalizándose hacia el desarrollo industrial), buscando con ello integrar la economía de las metrópolis. A todo lo anterior debe agregarse la "exportación de monopolios" que el imperialismo ha propiciado en América Latina, distorsionando nuestra estructura económica y convirtiéndolos en compe-

tidore ruinosos para las pequeñas empresas nacionales; la explotación creciente e irracional del potencial productivo que poseemos; la deformación de las economías nacionales y su dependencia del exterior. En resumen, el imperialismo ha originado y perfeccionado ataduras económicas, tecnológicas, culturales y políticas que impiden nuestro cabal desenvolvimiento.

El tercer obstáculo estructural lo constituye la concentración económica: un reducido sector de la población disfruta el grueso de la riqueza; los principales instrumentos de producción en la agricultura, la industria, el comercio, la banca y los transportes, están controlados por unas cuantas empresas, muchas de las cuales son extranjeras; la distribución de la tierra es sumamente defectuosa ya que un 10% de la población posee el 92% de la tierra y disfruta de los principales recursos agrícolas (agua, maquinaria y equipo, crédito, facilidades técnicas, etcétera); tanto desde el pun-

nidos en el exterior.

El fenómeno que hoy contemplamos no es nuevo: los obstáculos fundamentales y decisivos al desarrollo de nuestros países tienen su gestación durante los tres siglos de dependencia colonial y se

da, de una educación de casta, de la que nos han dado, y razones de falaz prudencia humana, cobardía, tísis espiritual, y algo de orgullo más o menos consciente.

Esta vergonzosa vergüenza, esta cadena de preocupaciones, es lo que retiene a muchos y ahoga su espíritu. ¡Ojalá dieran el último paso rompiendo esa cadena los que se hallan en mis circunstancias! Unamuno la rompería durante tres años. Con su artículo *Fuera credos* iniciaría su separación militante, aunque colaboraría en *La lucha de clases* hasta 1904.

La crisis espiritual de Unamuno fue revelada por una indiscreción del padre Lecanda. Valentín Hernández le escribió, no sin energía: "Varios estúpidos han echado a volar por aquí la especie de que se está usted haciendo jesuita." Dos años después reanudaría su tarea de escritor en *La lucha de clases*. Una de sus cartas a Juan Arzadun (*Sur*, 119. Septiembre de 1944) contiene parte de la explicación que se diera a sí mismo: "Me siento más socialista que antes y en la misma manera en que antes lo era. El socialismo corriente, marxista, sólo peca en aquello en que se inhibe.

Una cosa es el racionalismo y otra el materialismo teórico que a él se unen muchos. Si en la Iglesia lo normal es que



se rechace el socialismo, es porque no lo conocen y porque viéndolo mezclado con doctrinas y tendencias de otro orden lo rechazan todo en globo y bien. Pero así como se ha entendido el darwinismo se irá entendiendo el socialismo económico científico; el que prediqué desde *La lucha de clases*, la doctrina que arranca de la luminosísima y profunda crítica de Marx, procura preparar la inevitable socialización de los medios de producción... Lo malo del socialismo corriente es que se da como doctrina única y olvida que tras el problema de la vida viene el problema de la muerte... Del seno mismo del problema social resuelto (¿se resolverá alguna vez?) surgirá el religioso: La vida ¿merece la pena de ser vivida?

No fue, el socialismo de Unamuno, un compromiso con el tiempo, ni respuesta ante un dilema teórico; hubo algo más, y en ello se advierte lo que lo separa de otros españoles de su época, lo que lo hace diferente, individual: una convicción expuesta sin alarde ni temor; sincera. Fruto de un verdadero ejercicio espiritual. Por ello sus crisis fueron como cambios de piel. Renovaciones, avances y retrocesos que permiten, como en muy pocos hombres, ver en reflejo, a través de su conciencia, las contradicciones de su

to de vista económico como social, el ingreso nacional está muy mal distribuido al grado que los estratos superiores (el 5% de la población) tienen un nivel medio de consumo alrededor de 15 veces más alto que el de las capas inferiores, que representan el 50% de la población, lo que origina una tasa de formación de capital insuficiente no tanto porque no exista potencial de ahorro, sino porque una parte sustancial del mismo se dilapida y va al extranjero.

Visto lo anterior, los participantes estuvieron de acuerdo en manifestar:

a] que es indispensable operar los cambios estructurales e institucionales dentro de cada país, que hoy en día son un obstáculo importante al desarrollo económico y social. A tal efecto, los cambios deben consistir, esencialmente, en la redistribución de la riqueza social, y en particular de la tierra; la limitación del radio de acción de la empresa privada en el manejo de las actividades básicas, y la correlativa am-

pliación de la esfera de acción del Estado; la transformación del sistema de distribución comercial, así como del sistema tributario, monetario, bancario, educativo, y de los programas de salud pública y seguridad social.

b] caminar hacia la integración de toda el área latinoamericana a un ritmo que permita llegar lo más pronto posible a la unión económica total; la integración mencionada puede y debe contribuir a acelerar el desarrollo regional y, más directamente, a ampliar el mercado, a complementar las diversas economías nacionales, a estimular el avance tecnológico y a utilizar mejor los recursos propios. Las Facultades y Escuelas de Economía deben prestar mayor atención a tal problema y tomar parte en los mecanismos de integración y en los estudios que los organismos oficiales realicen.

c] utilizar la planificación con el propósito de aprovechar más racionalmente los recursos que poseemos y acelerar nuestro desarrollo. La planificación deberá hacerse a

un nivel nacional, con objetivos bien definidos y viables, que permitan impulsar el proceso de formación de capitales al reducir el consumo suntuario y los gastos improductivos, canalizar mejor los recursos financieros, utilizar en mayor medida la capacidad instalada de producción y seleccionando las técnicas más ventajosas.

d] se hace necesario diversificar las fuentes internacionales de crédito y el comercio externo. Para tal fin, deben mejorarse las condiciones de contratación, cuidando de no llevar el endeudamiento externo más allá de ciertos límites, evitando así una mayor dependencia económica y política; estrechar relaciones con los países subdesarrollados de Asia, África y la propia América Latina con vistas a unificar su oferta en el mercado internacional, así como comerciar con todos los países del mundo sobre bases justas.

e] se hace necesario realizar una verdadera reforma agraria abandonando la práctica de entregar simplemente

la tierra. La reforma debe ser integral y proporcionar a los campesinos todos los recursos productivos necesarios para que la transformación contribuya al desarrollo del mercado interno y a acelerar el proceso de industrialización.

e] en las Facultades y Escuelas de Economía debe darse mayor atención al estudio de la estructura económica de América Latina y a la mejor comprensión de los problemas fundamentales de cada país, sin perjuicio de incluir disciplinas de diversa naturaleza, necesarias para la adecuada formación profesional del economista.

—Iván Restrepo Fernández

Jan Ehrenwald: *La neurosis en la familia*. Ed. Siglo XXI, México, 1967.

Ya es un lugar común decir que la actual sociedad tecnificada y deshumanizada origina múltiples enfermedades mentales en el hombre. Abundan los estudios de sociología y de psicología social que

época. Parecería que España, la España de las huelgas, las represiones armadas, los agrupamientos obreros, los debates parlamentarios, la zozobra y el remordimiento, lo hubieran traspasado, dejando constancia perdurable en sus cartas, sus artículos, sus ensayos, sus poemas: modos, sencillamente modos de decir lo que sentía en carne viva.

No sería posible entender a Unamuno fuera de su etapa socialista; la que han empezado a estudiar De la Dehesa y Blanco Aguinaga.* Teníamos un Unamuno hecho por jesuitas; protagonista de un drama sin relación alguna con los conflictos sociales; despojado del verdadero origen de su fraternidad y de su ira. No eran comprensibles ni su cólera ni su entusiasmo. Era un Unamuno conformista; inclinado a la derecha; salido, sin más, del catecismo y vuelto a él por obra de la Gracia. Su visión de la sociedad española, como un conflicto esencialmente agrario, procedía del marxismo. Ya se sabe —los testimonios son varios— cuánto abonó Joaquín Costa a la imaginación política de la generación del 98. Su agrarismo fue, con mucho, uno de los temas que más lo acercaron a Unamuno. Su libro fundamental: *El colectivismo agrario en España* le sirvió a Unamuno para en-

riquecerlo con el marxismo. Por la vía socialista el atraso económico sería abolido; empezando, todo ello, por el problema de la tierra. En *La crisis del patriotismo español* asoció, al regionalismo, el agrarismo. En *La crisis del patriotismo*, escrito ante la guerra contra Cuba, sus afirmaciones no dejan lugar a dudas:

Esperemos el surgir del verdadero patriotismo de la conjunción del hondo sentido histórico popular, refugiado hoy, ante las brutalidades del capital, en la región y el campanario, y el alto sentido ideal, que se refugia en el cosmopolitismo más o menos vago del libre cambio.

El pueblo es en todas partes lo más análogo. Tratan de separarlo, para venderlo mejor, los que en todas partes lo explotan.

... parece notarse una recrudescencia de la patriotería nacionalista burguesa, grandes alianzas, pugilatos colosales, paz armada. Es la táctica del que resiste, es la formación de los grandes *trusts*, de los sindicatos gigantescos, frente a la unión de los que sufren. De aquí que la burguesía atice a unos obreros en contra de otros, extranjeros, y aproveche el movimiento regionalista

para falsearlo. Comprende que van enterándose los pueblos de que las guerras son un arma económica en que, conciente o inconcientemente, pelean los capitalistas de uno y otro bando contra los asalariados de las dos partes combatientes, un negocio más en que, por lo menos, se distraen entusiasmos cándidos y se destruye capital para salvar el resto de la baja del dividendo. La paz armada es un vasto sindicato internacional de los explotadores de sue- los patrios, de los grandes patriotas.

A la propiedad de la tierra, al latifundismo español, dedicó Unamuno muchas páginas. Tuvo el propósito, en 1899, de reunir en un volumen sus estudios. Con frecuencia sus análisis llegaron a las raíces, a veces oscuras y tribales, del apego a la tierra. La interpretación del carlismo, contexto de *La guerra y la paz*, se esclarece en una carta de Unamuno a Costa, escrita en octubre de 1895. Acaso sea la suya la más original de las revisiones de lo que se ha juzgado, en sus principios, sólo como un desafío reaccionario. Unamuno da ejemplos: el plan de Gobierno presentado a Don Carlos en 1874. El carlismo —diría— “no es más que un mero síntoma del regionalismo en cierto modo

El sueño de los generales

El comandante en jefe de las fuerzas armadas de Bolivia, general Alfredo Ovando Candia, está leyendo cuidadosamente, de noche y en su cama, el diario de Ernesto (Che) Guevara, se informó en La Paz. Debido a las múltiples ocupaciones que tiene durante el día, el general se ha venido dedicando un rato a la lectura todas las noches, antes de dormirse.

AFP, REUTER, UPI, EFE.

15 de octubre de 1967.

En 1864, pasando varias veces por Pomoca hacienda de Melchor Ocampo, Leonardo Márquez (lugarteniente del "imperio"), tigre de Tacubaya, se detenía para almorzar o pasar la noche y dormir en el mismo cuarto que fuera de Ocampo, a quien había mandado fusilar tres años antes.

De una cita de Ángel Pola.

Obras completas de Melchor Ocampo.
T; III., p. CXVIII.

miden y describen esta situación, la cual, empero, no queda situada dentro de los límites precisos, es decir, en el marco de la propia familia. No ha sido sino hasta épocas recientes que las ciencias sociales han prestado atención a la familia y la teoría psicoanalítica ha proporcionado numerosos aportes para el estudio de las características de las relaciones familiares.

La editorial Siglo XXI publica las investigaciones del

doctor Jan Ehrenwald, uno de los iniciadores de las modernas corrientes de la psiquiatría, quien afirma, refiriéndose a su obra: "...aportará un esquema útil para la clasificación diagnóstica de diversas constelaciones familiares en la salud y en la enfermedad, comparables con nuestra clasificación clínico-diagnóstica de la personalidad y de los desórdenes mentales en el paciente individual. Al mismo tiempo servirá como punto de partida

para una valoración dinámica más honda de las relaciones familiares en términos de lo que se describe como defensas psicosociales que operan en la familia, comparables con las defensas del yo en el individuo". El autor desarrolla su teoría apoyado en casos clínicos de los que parte para explicar la epidemiología de la neurosis, su difusión espacio-temporal respecto del núcleo estrecho de la familia a un universo más amplio y de una generación

a otra. Así, se presenta una visión detallada de los problemas de la familia Obscomb a través de cuatro generaciones de personalidades obsesivo-compulsivas que fueron estudiadas mediante el contacto clínico prolongado con 13 o 14 miembros del clan.

Básicamente, el trabajo de Ehrenwald alude a cuatro postulados cuyo resumen sería el siguiente: la neurosis y el desorden mental y psicósomático tienden a ser producidos por un contagio en

socialista o del socialismo regionalista". En el carlismo se manifestaban tendencias espontáneas, necesidades populares que, lo mismo que las aldeas, estaban, como los hombres, enajenadas. Lo obstinado, lo cruel, lo contumaz del carlismo, brotaba del capital que estrechaba a la región. Para Unamuno, su sentido histórico popular, su patriotismo verdadero, se valoraría refugiado en el cosmopolitismo. Es decir, sus virtudes saldrían despojándolo del campanario, de la vida rural a que lo había confinado el latifundismo.

El pensamiento de Unamuno, esbozado a la ligera por Serrano Poncela, en el periodo anterior a 1900, lo establece De la Dehesa en un orden más comprensible y lógico: Hegel ("Aprendí —escribió en 1901— alemán en Hegel, que ha sido uno de los pensadores que más honda huella han dejado en mí. Hoy mismo... el fondo de mi pensamiento es hegeliano"), Marx. ("El socialismo limpio y puro —diría en 1894— sin disfraz ni vacuna, el socialismo que inició Carlos Marx con la gloriosa Internacional de Trabajadores, y al cual vienen a refluir corrientes de todas partes, es el único ideal que hoy vivo de veras, es la religión de la humanidad"), Spencer, a quien interpretó, siempre, hegelianamente. "Spencer —afir-

maría en 1901— de vasta cultura, es como metafísico muy toscó"; Loria, por su análisis del capitalismo en relación con la propiedad de la tierra; el Henry George de *Progress and Poverty* y Francesco Nititi, principalmente por su socialismo católico. Habrá de revisarse la opinión, muy común, de que Unamuno no conocía bien el movimiento intelectual católico en los años de su crisis religiosa; el libro de Nitti, que Unamuno dio a conocer a sus amigos de Bilbao, contradice tal afirmación; y el krausismo, "al que debe Unamuno sus ideas de libertad y derecho como algo interior y ético, basadas, aunque no confundidas, en la conciencia individual". Esta formación suya, esas influencias, podrían guiar una lectura de sus artículos y de sus ensayos.

Hasta 1904 escribió en *La lucha de clases*; un año antes, en ocasión del Día del Trabajo, Unamuno recordó sus inicios de escritor socialista: "De cuantos trabajos he llevado a cabo en lo que de vida llevo, aquel de mi colaboración en este semanario ha sido uno de los más purificados, de los más nobles. Representa la pureza de mis mocedades de escritor..." Y eran mocedades. En 1895 intituló, no sin valor, a uno de sus artículos: "Huitzilopetzli: el dios azteca de la guerra al

que sigue sacrificando víctimas el capitalismo." La de *La lucha de clases* no sería su única colaboración. En *El socialista* de Pablo Iglesias, a quien dedicara uno de sus más conmovedores recuerdos de juventud, escribió desde el 12 de abril de 1895 hasta entrado el siglo actual. También en la revista *Ciencia Social*, órgano del anarquismo español, dirigida por Anselmo Lorenzo, de la que se editaron nueve números hasta iniciarse el "vergonzoso periodo de las atrocidades de Montjuich". *La Nueva Era*, *La Revista Socialista*, *Der sozialistische akademiker*, de Otto Holz, *La Revista Blanca* y su *Almanaque*, contienen artículos suyos de crítica social. Cabe señalar que en *La Estafeta* de Pi y Margall publicó su mayor ensayo ante la agresión a Cuba: *El negocio de la guerra*; examinando la participación de los intereses de los azucareros norteamericanos y los comerciantes españoles en aquel conflicto, no sin censurar la incitación a la lucha armada que hicieran los obispos de Oviedo y Valladolid.

El periodo que va de 1900 a 1904 podría llamarse del desencanto. Las causas eran obvias: la pérdida de Cuba, la aparente pasividad del pueblo para rebelarse ante la estupidez oficial y, por sobre todo, la irritación de los escritores "ante una



Los niños Mozart y Picasso

el que tanto el factor tiempo como la "sensibilidad" ambiental son elementos determinantes. La neurosis dice Ehrenwald, no es ya un fenómeno intra-personal en el sentido ortodoxo del psicoanálisis, sino que se nutre de las reacciones y tendencias frente al conflicto familiar y se amplía en círculos concéntricos que surgen del propio individuo y se propagan hacia el universo exterior, siguiendo esta línea de pensamiento, el autor se pregunta: "¿Resulta permisible someter al genio al escrutinio del método científico? ¿Puede explicarse su singularidad en términos de psicodinámica freudiana, de transmisión cultural o hereditaria, o de nuestros patrones postulados de interacción en la familia?" La respuesta es el estudio del caso de dos niños genios: Mozart y Pablo Picasso. El caso de Mozart se trata de una adecuación familiar especial, en el que el lazo simbiótico se da entre un padre talentoso y un hijo dócil y con grandes disposiciones; aunados a condiciones socio-culturales favorables. En el

de Picasso, se trata de un padre dominante enfrentado por el hijo Pablo, por medio de actitudes de rebelión y resistencia a valores que consideraba estancados: "Una lección es que el genio, como la eminencia intelectual, la mediocridad y la neurosis tiende a adaptarse a patrones idénticos de participación, contagio, complementariedad o rebelión, sea cual sea el caso."

La última parte del libro se refiere a las técnicas de terapéutica que puede aliviar la situación y que se apoyan sobre todo en los mecanismos de defensa psicosocial dentro del individuo.

A pesar de la complejidad del tema y el constante uso de la terminología psicoanalítica, Ehrenwald expone en forma clara y descriptiva, además de que la constante referencia a hechos y situaciones concretas hacen de este libro una obra notable de fácil comprensión, no sólo para el especialista, sino para el lector común, preocupado por estos problemas.

—Margarita Suzán

realidad que no correspondía a sus esquemas mentales". Lo de siempre. Lo de España y de otras partes. El fuego imaginario que se atiza contra todo y contra todos cuando el pueblo no se dirige hacia donde se le indica que está su meta. Los reformistas se afiliaron en el grupo de la maldición y la injuria. Unamuno, en sus conferencias de *Ética social*—1900—, se referiría a "este pueblo español, que tiene siempre gobiernos mejores de los que se merece, por malos que éstos sean". Habría de convencérseles a los españoles de que eran brutos y de que, para no caer en las manos de los curas, debían ser dóciles ante las predicas de los intelectuales. Unamuno toma esa misión. Acaso abrevaran en ella, años después, algunos facistas. A Unamuno le salvó, en parte, su afán de educador: en 1900 sería nombrado rector de la Universidad de Salamanca. La libertad por el saber y la cultura, lema de toda burguesía industrial—casi manchesteriana— llevaría a España a destruir el caciquismo, a través de una minoría culta, desde el Estado. Ni familia ni Iglesia. El campo, por ignorante y bárbaro, cobijaba a la reacción; las ciudades tenían la sola posibilidad de occidentalizar el país, de civilizarlo. De su crítica a la democracia llegó Unamu-

no a la del patriotismo español, en dos etapas: 1896, *La crisis del patriotismo* y 1905, *La crisis actual del patriotismo español*: de un internacionalismo descentralizador a un nacionalismo centralista. Empezaba su alegato por Castilla. El regionalismo sólo era defendible por su cultura si ésta tendía a la unidad del país. La lengua castellana sería el lazo perdurable. El regionalismo era tradición medieval. El liberalismo, centralizador. El socialismo, de internacionalista, se volvía, en Unamuno, nacional.

...aunque distanciado—confesó— de esa brava conciencia socialista del pueblo, por nuestras sendas maneras de encarar el final destino humano y el pavoroso problema de ultratumba— que para ellos parece no existir—, por lo que hace a la vista de esta madre Tierra, mis aspiraciones se funden con las suyas.

Si en su declaración a Valentín Hernández, Unamuno pretendía *ser otro* para unir a los hombres enajenados por el capitalismo y compartir sus luchas, al paso de los años y de sus crisis reiteradas influyeron en él Bauer, Hess y Tolstoi. Del marxismo, como lo advirtiera Blanco

Aguinaga, pasó a un utopismo de estirpe hegeliana.

El socialismo habría sido un episodio en la búsqueda de su verdadera identidad: su aventura real. En el Unamuno joven, o el joven Unamuno, tienen igual trascendencia sus artículos socialistas—sus mocedades de escritor— que *Paz en la guerra*, cuyo protagonista Zababide, protagonista en el sentido unamuniano, podría revelar el tránsito que padece de su socialismo militante a su estremecimiento ante *un corral de muertos*: "...sólo una cruz en el desierto campo..."

—Gastón García Cantú

* Rafael Pérez de la Dehesa, *Política y sociedad en el primer Unamuno 1894-1897*. Ciencia Nueva. Madrid, 1966. 207 pp. Carlos Blanco Aguinaga, *El socialismo de Unamuno*. Revista de Occidente. Año iv. 2a. época. Núm. 41. pp. 166-184. Joaquín Costa, *Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos*. Edición y prólogo de Rafael Pérez de la Dehesa. Alianza Editorial. Madrid, 1967. 264 pp.



Marcel Marceau

por Juan
José
Arreola

Mi afecto y admiración hacia el arte y la persona de Marcel Marceau pertenecen a Amalia Hernández. J.J.A.



En el espacio negro, una inscripción en blanco. En la nada pura brotan signos de alfabeto universal. Un crayón delgado y decisivo va del cuneiforme a la taquigrafía y nos cuenta la aventura y la desventura del hombre. A partir de la inmovilidad y el silencio, el Absoluto suscita objetos y personas. Seres irracionales, fuerzas invisibles operan dentro y fuera de Marcel Marceau, lo mueven y tiran de él, lo levantan por el aire o lo arrastran por el suelo. Lo atan y lo desatan.

Concentrado en la esencia, sabe que toda palabra es limitada y local. Habla el lenguaje de los mudos adrede, desesperado y urgente. Se ha fugado de Babel y sabe que la confusión de las lenguas es un enorme malentendido. Nos habla con el esperanto del alma que se manifiesta en el cuerpo. Y si sus ojos lloran secos, a los nuestros, viéndolo, los humedecen lágrimas verdaderas. Desde la pizarra escolar del escenario, nos exalta y humilla a cada uno. Sentados, hipócritas felices, nos obliga a entrar en su juego: Maestro. Si nace, le damos vida. Si muere, nosotros le damos muerte a sabiendas de que somos el verdugo y la víctima. Entramos y salimos del tribunal absueltos y castigados. Tenemos la culpa pero lo aplaudimos. Y al aplaudirlo nos ovacionamos a nosotros mismos porque nos ha hecho creer que no somos culpables: todavía se puede, viéndolo, aspirar a la bondad y a la ternura. Al ras del suelo, instala la altura y el abismo. ¿Quién quiere caer? ¿Quién quiere subir? La balanza de su cuerpo pesa nuestras almas. Están a la disposición de todas las probabilidades del que todo lo da y del que todo lo pierde, las apuestas del avaro y del pródigo, del músico y del poeta, del lujurioso y del soberbio. Tomamos nuestra parte en el reparto de vicios y virtudes, pero nadie puede arrojar ya la primera piedra contra nadie.

Marcel Marceau: blanco sobre negro. Y sobre la cara blanca se inscriben el bien y el mal, apoyados apenas en los trazos leves de la facciones. Bajo las cejas, arriba de la nariz anhelante, de la boca persuasiva sin voz, brillan los ojos: indican luz o señalan sombra...

Vestido de Bip, Marcel Marceau nos ayuda a ser hombres. Entre blanco y ne-

gro, bien o mal, nos queda el gris como posibilidad de ir hacia uno y otro. El gris del sombrero de copa, melancólico y abollado. Sobre la tapa se alza una flor. La rosa roja, posible en toda miseria y toda degradación. Bip Don Juan, Bip músico callejero, Bip enredado en la farsa social, artística, militar y patrioter. Pero Bip es patriota de todo el mundo y para todos los hombres, ya muevan los hilos de su muñeco Isaias o Franz Kafka. Bip obrero, suicida amoroso, burócrata y soldado, canta la epopeya miserable y grandiosa de los pobres diablos. Bip vuela sobre el mundo y abre sobre los amores y los sueños alas agonizantes de paloma verdadera. Bip palpita y se dirige, se posa resueltamente en el corazón de los hombres. Si son de buena o mala voluntad, poco importa. Gloria a Bip complaciente y placentero.

(Si en el teatro las luces disminuyen, no parece que son los reflectores. Es el alma misma de Bip que se apaga, herida, aplastada por nuestra sombra de ciegos espejos.) ¿Espectadores inútiles? No. En el último brillo de los ojos inextinguibles, hay fulgor de esperanza.

Una lenta dinamita estalla en el espacio. Los ademanes y los gestos son planta que florece a cámara lenta. Lentamente alentamos, reanimados. En la punta de unos dedos, el globo terrestre sostiene difícil equilibrio. ¿Caerá o no caerá?

Todo depende de nosotros. Por de pronto, aplaudamos al mismo que nos devuelve al paraíso. Ya somos anteriores a la maldad original. Dejemos de ser dioses y comencemos a ser hombres.

Solitario y polar, deslumbrante rasgo de fósforo en la sombra, Marcel Marceau, apunta un signo estrellado, risueño y doloroso. Una exhalación fulminante para oriente y occidente, para norte y a sur.

Grita en silencio. Nadie puede oír, pero todos lo entienden. Desde el desierto de la escena, su gesto clama sobre el público. Hemos comido todas las cerezas y los asesinos se adueñan de nuestro tiempo. El hongo capaz de envenenarnos a todos oscurece el horizonte con perentorio estallido.

Hay que darse cuenta. Un hombre solo, puede representar la humanidad. Nos lo dice, sin hablar, Marcel Marceau.

Blas de Otero

El verso, II

Entre la realidad y la prosa se alza el verso, con todas las ventajas del jugador de ajedrez y ninguno de sus extravagantes cuadros. Ni siquiera el soneto, tan recogido él, tan cruzado de brazos. Pues alguien lo acantiló, lo precipitó por dentro, abombando sus límites para que una historia completa cupiera en una palabra tan triste como ésta. Es el verso sin sonido, el verso por sí mismo, sonando siempre que se le taca con la boca, caso curioso de subsonido, pero evidente y prolongado.

Duerme la rosa, el soldado y sus predecesores. La poesía sólo aspira a esto, a ser presente sin fábula, puro verso sostenido con una mano en el día siguiente. La rosa puede seguir aquí, dejadla hasta que termine de moverse, es una realidad, al fin y al cabo, contradictoria: una traición al tiempo, un poco de polvo iluminado.

El verso es distinto, ni realidad encogida ni prosa en exceso descalabrada, de un solo verso nacen multitud de paréntesis, soldados y otras cuestiones.

Respetemos al niño que berrea, a los poetas de antes de la guerra, ignoro a cuál me refiero porque todas trajeron multitud de vates nuevos, mesas redondas y una causa que permanece aún en entredicho, la paz, ante todas las cosas.

Para algo ha de servir un renglón, acto y seguido de muchas obras públicas, una revolución tal vez aunque todavía desaclaremos la forma de abordarla.



Museo del Prado

La mano en el pecho del *Caballero*. La camisa de los *Fusilamientos*. Dos cosas difíciles de soportar sin dar un grito. El grito de libertad que iza los brazos, o el grito de la lechuza que cruza la noche.

Ritmo preciso de *Las hilanderas*. Luz casi humana. El pañizuelo, el brazo cercano, la espalda apenas. No hay grito que valga, ni silencio que colme.

Podré acercarme al Greco; conversar con Goya; estar, sólo con Velázquez.