

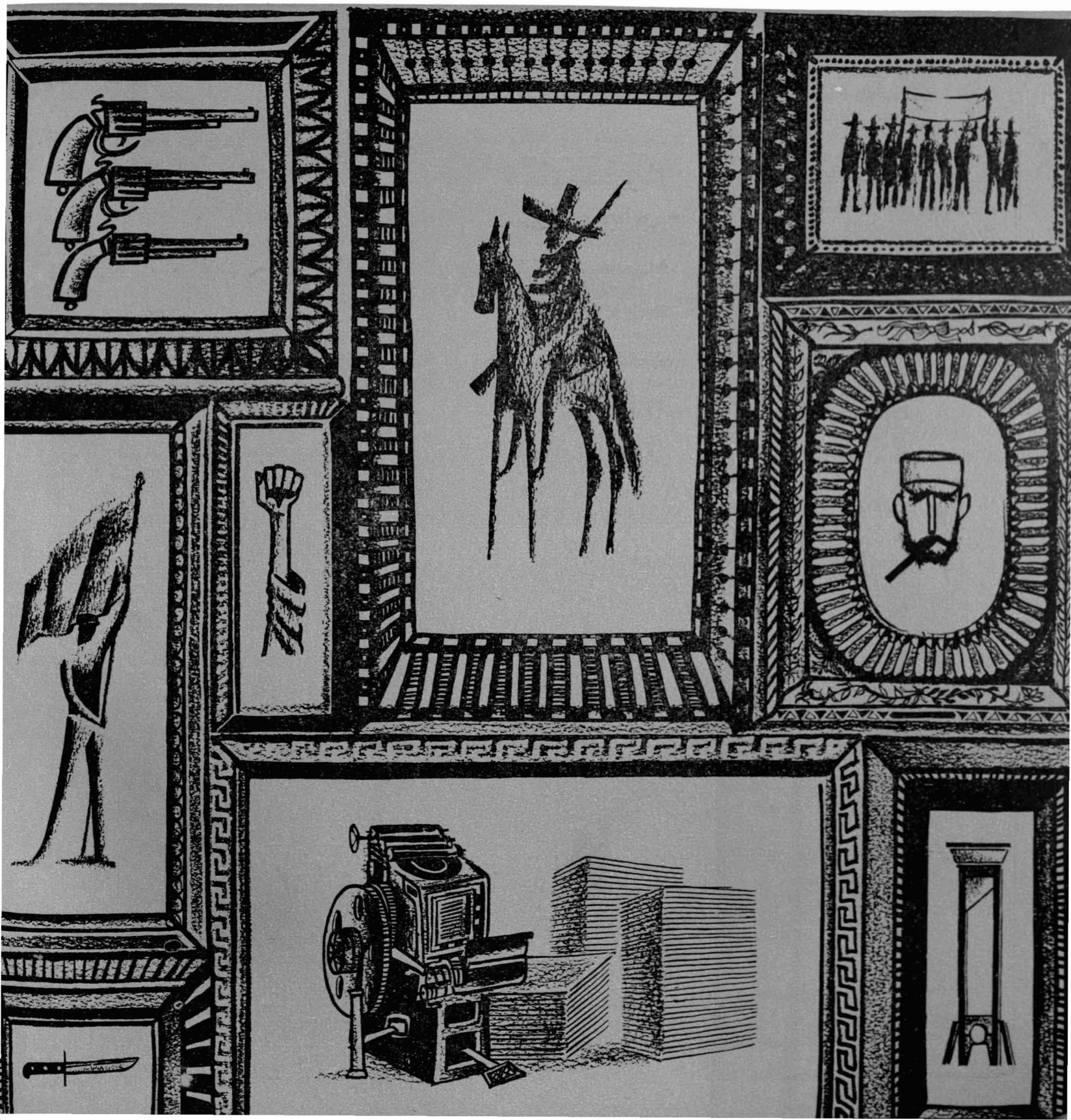
REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

NOVIEMBRE 1961

IDEOLOGÍA
DE LA REVOLUCIÓN

EL MISTERIO DE PESSOA

CONTRA LA BOMBA



Volumen XVI, Número 3
México, noviembre de 1961
Ejemplar \$ 2.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector
Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Redacción:
Juan García Ponce
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco
Carlos Valdés

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

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

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

POESÍA

Obra poética

Fernando Pessoa

ENSAYOS

Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo

Octavio Paz

La ideología de la Revolución Mexicana

Gastón García Cantú

Agustín Yáñez y la historia

Víctor Flores Olea

FICCIÓN

Baile de máscaras

Francisco Ayala

CARTAS

De París

Manuel Tuñón de Lara

De Estados Unidos

Manuel Durán

DOCUMENTOS

Macartismo en Pittsburgh

Joseph G. Colangelo Jr.

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Jorge Ibargüengoitia

LOS LIBROS ABIERTOS

Carlos Valdés, Juan García Ponce y Tomás Segovia

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

José Emilio Pacheco

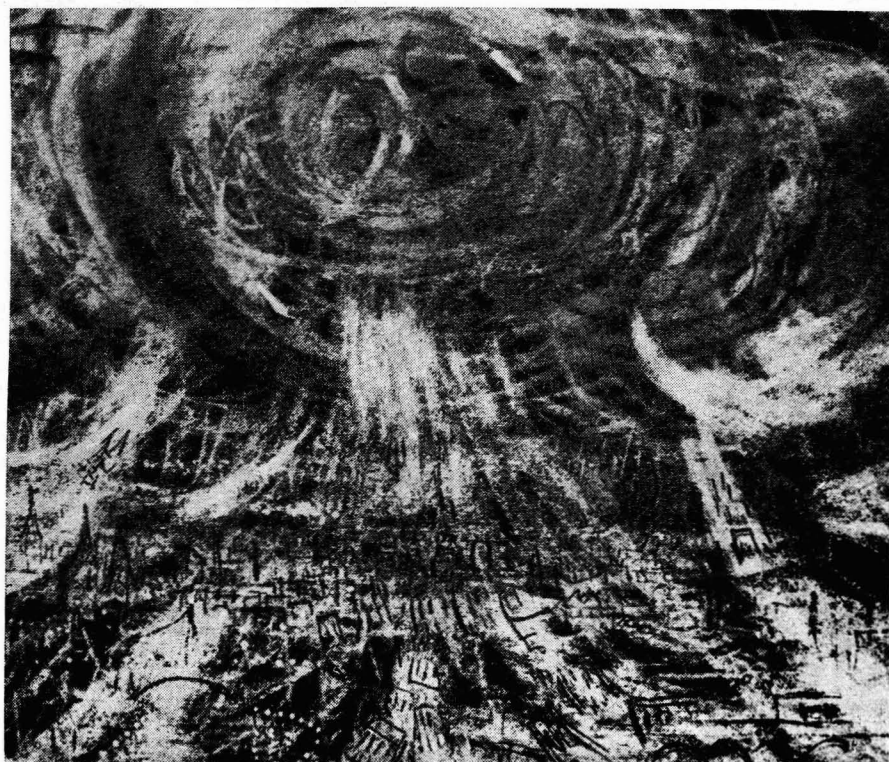
DIBUJOS

Leonel Góngora



La Cámara de Diputados a la llegada del Sr. Madero. (Ver La ideología de la Revolución Mexicana en páginas interiores.)

La feria de los días



DECÍAMOS AYER

Hace varios años esta página registró el clamor universal en contra de las pruebas nucleares, entonces llevadas a cabo, fundamentalmente, por las potencias occidentales. Y citó unas frases de Albert Schweitzer: "Estamos cometiendo una locura, una insensatez." Es indispensable decir hoy, ante los estallidos experimentales en la Unión Soviética, que tal posición no ha variado. El mal no deja de ser mal porque lo propicia B en lugar de A. Pro venga del campo occidental o del soviético, el daño causado a los intereses del género humano será injustificable. Todo esto, aunque obvio, urge proclamarlo en alta voz. Y así lo hago.

LOS QUE CALLAN

Hay muchos que prefieren callarse. Me refiero a quienes durante los últimos años han insistido en el peligro de semejantes experimentos, y ahora, aduciendo motivos de orden político, no han vacilado en relegar sus previas razones a un intencional olvido. Por mi parte, rehúso acompañarlos en la adopción (enajenada y enajenante) de dos pesas y dos medidas. Es más, me parece que esa actitud, por burdamente

contradictoria y deshonesta, no engaña a nadie ni a nadie aprovecha.

LOS OTROS FARISEOS

Al mismo tiempo, ¿cómo no denunciar públicamente el fariseísmo opuesto? El de los antiguos defensores de la bomba, que ahora advierten de modo súbito sus riesgos. El de cierta prensa que ayer aplaudía, exculpaba y aun enaltecía la fabricación de las propias armas contra

las cuales hoy, solazándose en su perpetua oratoria de baja estofa, nos pone en guardia. Mañana, si las cosas vuelven a cambiar, ellos volverán a clamar lo contrario. Como si nada.

ES UN CRIMEN

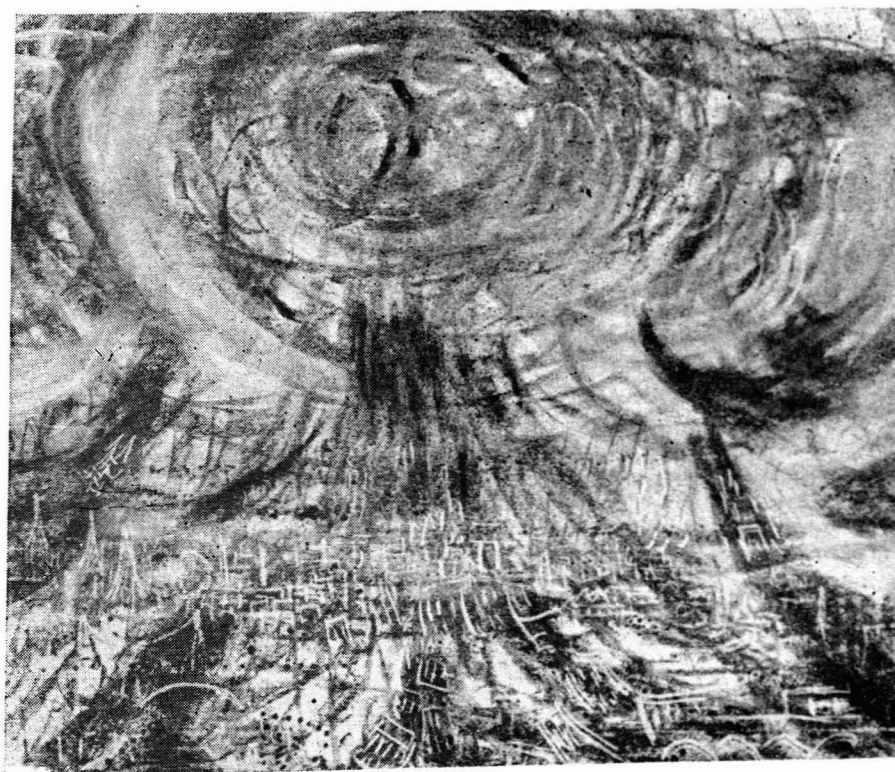
En la atmósfera o debajo del suelo, blancas o rojas, preténdanse admoniciones o fúndense en supuestas necesidades de represalia, las explosiones nucleares constituyen un parejo crimen contra la humanidad.

CON LAS MISMAS PALABRAS

Hoy como ayer, y con las mismas palabras, *La Feria de los Días* recoge el anhelo de un mundo angustiado:

Nadie tiene derecho a capitalizar semejantes inquietudes en provecho de un credo sectario. Pero nadie, tampoco, tiene derecho a desentenderse de ellas. Es el decoro humano lo que está en juego. Más aún: la existencia misma del hombre sobre la tierra. No vale, pues, encogerse de hombros. Ni pretender que aquí no ha pasado nada y que el universo seguirá, como quiera, su inevitable marcha.

—J. G. T.



Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo*

Por Octavio PAZ

Estas páginas sobre un poeta portugués que fue nuestro contemporáneo deben comenzar con una confesión: la primera vez que oí hablar de Fernando Pessoa fue en París, una noche del otoño de 1958. Había cenado con unos amigos, en una casa del Marais; uno de los presentes, Nora Mitrani, me preguntó mi opinión sobre el "caso" de Pessoa; no sin confusión, tuve que decirle que apenas si sabía algo de la literatura moderna portuguesa. Unos días después Nora me envió un número de *Le surrealisme, mème*, en el que aparecían algunos poemas de Pessoa-Caeiro, traducidos por ella. Esos textos despertaron mi curiosidad. Me procuré las traducciones y estudios de Armand Guibert. Su lectura me reveló a un gran poeta, casi desconocido entre nosotros.¹ Poco a poco descubrí que existía un reducido círculo de lectores de Pessoa, disperso en todo el mundo; Viera da Silva me prestó la *Obra poética*, en la edición de Río de Janeiro; conseguí el tomo de ensayos de Adolfo Casais Monteiro; más tarde, no sin dificultades, adquirí los volúmenes de la edición portuguesa. Casi sin darme cuenta empecé a traducir algunos poemas de Alvaro de Campos. Insensiblemente pasé a los otros heterónimos. Mientras traducía, cambiaban mis preferencias; iba de Campos a Reis, de Reis a Caeiro; y siempre regresaba a Pessoa. Advertí que Caeiro, Reis y Campos no podrían vivir sin Pessoa, es decir, descubrí la unidad poética de la obra. Los heterónimos no son criaturas independientes; o lo son a la manera... Me explicaré más tarde. Antes de proseguir, quisiera decir algo: hace unos meses murió Nora Mitrani; creo que le habría alegrado saber que aquella conversación de 1958 despertó una pasión. Esa pasión es el origen de este pequeño libro. Mis traducciones no son un trabajo de erudición sino el fruto espontáneo, tal vez un poco agrio, del fervor.

Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía. Pessoa, que dudó siempre de la realidad de este mundo, aprobaría sin vacilar que fuese directamente a sus poemas, olvidando los incidentes y los accidentes de su existencia terrestre. Nada en su vida es sorprendente — nada, excepto sus poemas. No creo que su "caso" —hay que resignarse a emplear esta antipática palabra— los explique; creo que, a la luz de sus poemas, su "caso" deja de serlo. Su secreto, por lo demás, está escrito en su nombre: *Pessoa* quiere decir persona en portugués y viene de *persona*, máscara de los actores romanos. Máscara, personaje de ficción, ninguno: Pessoa. Su historia podría reducirse al tránsito entre la irrealidad de su vida cotidiana y la realidad de sus ficciones. Estas ficciones son los poetas Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis y, sobre todo, el mismo Fernando Pessoa. Así, no es inútil recordar los hechos más salientes de su vida, a condición de saber que se trata de las huellas de una sombra. El verdadero Pessoa es otro.

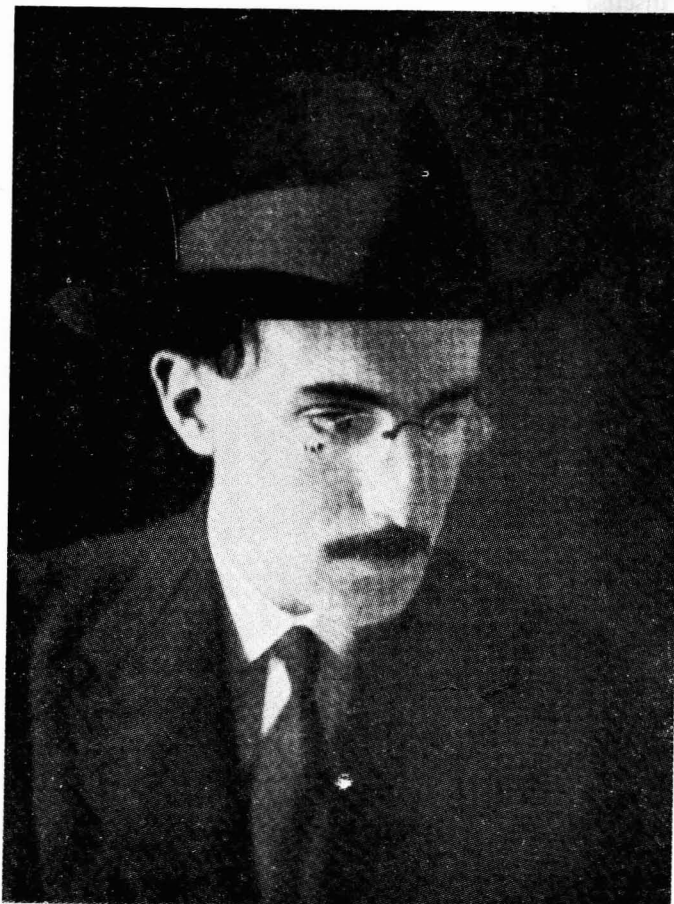
Nace en Lisboa, en 1888. Niño, queda huérfano de padre. Su madre vuelve a casarse; en 1896 se traslada, con sus hijos, a Durban, África del Sur, adonde su segundo esposo había sido enviado como cónsul de Portugal. Educación inglesa. En 1905 Fernando Pessoa regresa a Lisboa, terminados sus estudios secundarios y cuando está a punto de ingresar en la Universidad del Cabo. Poeta bilingüe, la influencia sajona será constante en su pensamiento y en su obra. En 1907 abandona la Facultad de Letras de Lisboa e instala una tipografía. Fracaso, palabra que se repetirá con frecuencia en su vida. Trabaja después como "correspondente estrangeiro", es decir, como redactor ambulante de cartas comerciales en inglés y francés, empleo modesto que le dará de comer durante casi toda su vida. Ciertamente, en alguna ocasión se le entreabren, con discreción, las puertas de la carrera universitaria; con el orgullo de los tímidos, rehúsa la oferta. Escribí *discreción* y *orgullo*; quizá debía haber dicho *desgano* y *realismo*: en 1932 aspira al puesto de archivista en una biblioteca y lo rechazan. Pero no hay rebelión en su vida: apenas una modestia parecida al desdén.

*La Imprenta Universitária publicará próximamente un tomo dedicado a la obra de Pessoa, traducido y prologado por Octavio Paz. Este artículo corresponde a la primera parte del prólogo.

¹ En España han publicado estudios y traducciones los señores Joaquín de Entrambasaguas, Ángel Crespo y Manuel Ildefonso Gil.

Desde su regreso de África no vuelve a salir de Lisboa. Primero vive en una vieja casa, con una tía solterona y una abuela loca; después con otra tía; una temporada con su madre, viuda de nuevo; el resto, en domicilios inciertos. Ve a los amigos en la calle y en el café. Bebedor solitario en tabernas y fondas del barrio viejo. ¿Otros detalles? En 1916 proyecta establecerse como astrólogo. En 1920 se enamora, o cree que se enamora, de una empleada de comercio; la relación no dura mucho: "mi destino —dice en la carta de ruptura— pertenece a otra Ley, cuya existencia no sospecha usted siquiera..." No se sabe de otros amores. Hay una corriente de homosexualismo doloroso en la *Oda marítima* y en la *Salutación a Whitman*, grandes composiciones que hacen pensar en las que, quince años más tarde, escribiría el García Lorca de *Poeta en Nueva York*. Pero Alvaro de Campos, profesional de la provocación, no es todo Pessoa. Hay otros poetas en Pessoa. Casto, todas sus pasiones son imaginarias; mejor dicho, su gran vicio es la imaginación. Por eso no se mueve de su silla. Y hay otro Pessoa, que no pertenece ni a la vida de todos los días ni a la literatura: el discípulo, el iniciado. Sobre este Pessoa nada puede ni debe decirse. ¿Revelación, engaño, autoengaño? Todo junto, tal vez. Como el maestro de uno de sus sonetos herméticos, Pessoa *conhece e cala*.

Anglómano, miope, cortés, huido, vestido de oscuro, reticente y familiar, cosmopolita que predica el nacionalismo, *investigador solemne de cosas fútiles*, humorista que nunca sonríe y nos hiela la sangre, inventor de otros poetas y destructor de sí mismo, autor de paradojas claras como el agua y, como ella, vertiginosas: *fingir es conocerse*, misterioso que no cultiva el misterio, misterioso como la luna del mediodía, taciturno fantasma del mediodía portugués, ¿quién es Pessoa? Pierre Hurcade, que lo conoció al final de su vida, escribe: "Nunca, al despedirme, me atrevía a volver la cara; tenía miedo de verlo desvanecerse, disuelto en el aire." ¿Olvido algo? Murió en 1935, en Lisboa, de un cólico hepático. Dejó dos *plaquettes* de poemas



Fernando Pessoa en la época de la revista Orpheu

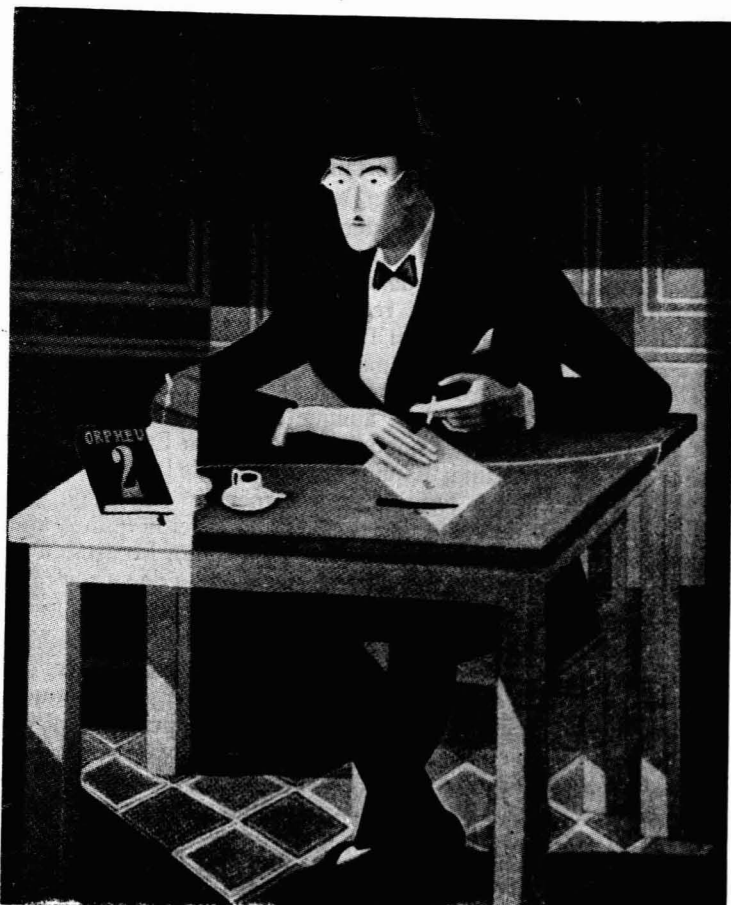
en inglés, un delgado libro de versos portugueses y un baúl lleno de manuscritos. Todavía no se publican todas sus obras.

Su vida pública, de alguna manera hay que llamarla, transcurre en la penumbra. Literatura de las afueras, zona mal alumbrada en la que se mueven —¿conspiradores o lunáticos?— las sombras indecisas de Alvaro de Campos, Ricardo Reis y Fernando Pessoa. Durante un instante, los bruscos reflectores del escándalo y la polémica los iluminan. Después, la oscuridad de nuevo. El casi-anonimato y la casi-celebridad. Nadie ignora el nombre de Fernando Pessoa pero pocos saben quién es y qué hace. Reputaciones portuguesas, españolas e hispanoamericanas: “Su nombre me suena, ¿es usted periodista o director de cine?” Me imagino que a Pessoa no le desagradaba el equívoco. Más bien lo cultivaba. Temporadas de agitación literaria seguidas por periodos de abulia. Si sus apariciones son aisladas y espasmódicas, golpes de mano para aterrorizar a los cuatro gatos de la literatura oficial, su trabajo solitario es constante. Como todos los grandes perezosos se pasa la vida haciendo catálogos de obras que nunca escribirá; y según les ocurre también a los abúlicos, cuando son apasionados e imaginativos, para no estallar, para no volverse loco, casi a hurtadillas, al margen de sus grandes proyectos, todos los días escribe un poema, un artículo, una reflexión. Dispersión y tensión. Todo marcado por una misma señal: esos textos fueron escritos por necesidad. Y esto, la fatalidad, es lo que distingue a un escritor auténtico de uno que simplemente tiene talento.

Escribe en inglés sus primeros poemas, entre 1905 y 1908. En aquella época leía a Milton, Shelley, Keats, Poe. Más tarde descubre a Baudelaire y frecuenta a varios “subpoetas portugueses”. Insensiblemente vuelve a su lengua natal, aunque nunca dejará de escribir en inglés. Hasta 1912 la influencia de la poesía simbolista y del “saudosismo” es preponderante. En este año publica sus primeras cosas, en la revista *A Águia*, órgano del “renacimiento portugués”. Su colaboración consistió en una serie de artículos sobre la poesía portuguesa. Es muy de Pessoa esto de iniciar su vida de escritor como crítico literario. No menos significativo es el título de uno de sus textos: *Na Floresta do Alheamento*. El tema de la enajenación y de la búsqueda de sí, en el bosque encantado o en la ciudad abstracta, es algo más que un tema: es la sustancia de su obra. En esos años se busca; no tardará en inventarse.

En 1913 conoce a dos jóvenes que serán sus compañeros más seguros en la breve aventura futurista: el pintor Almada Negreira y el poeta Mario de Sá-Carneiro. Otras amistades: Armando Côrtes-Rodriguez, Luis de Montalvor, José Pacheco. Presos aún en el encanto de la poesía “decadente”, aquellos muchachos intentan vanamente renovar la corriente simbolista. Pessoa inventa el “paulismo”. Y de pronto, a través de Sá-Carneiro, que vive en París y con el que sostienen una correspondencia febril, la revelación de la gran insurrección moderna: Marinetti. La fecundidad del futurismo es innegable, aunque su resplandor se haya oscurecido después por las abdicaciones de su fundador. La repercusión del movimiento fue instantánea acaso porque, más que una revolución, era un motín. Fue la primera chispa, la chispa que hace volar la pólvora. El fuego corrió de un extremo a otro, de Moscú a Lisboa. Tres grandes poetas: Apollinaire, Mayakovski y Pessoa. El año siguiente, 1914, sería para el portugués el año del descubrimiento o, más exactamente, del nacimiento: aparecen Alberto Caeiro y sus discípulos, el futurista Alvaro de Campos y el neoclásico Ricardo Reis.

La irrupción de los heterónimos, acontecimiento interior, prepara el acto público: la explosión de *Orpheu*. En abril de 1915 sale el primer número de la revista; en julio, el segundo y último. ¿Poco? Más bien demasiado. El grupo no era homogéneo. El mismo nombre, *Orpheu* (con ph), ostenta la huella simbolista. Aun en Sá-Carneiro, a pesar de su violencia, los críticos portugueses advierten la persistencia del “decadentismo”. En Pessoa la división es neta: Alvaro de Campos es un futurista integral, pero Fernando Pessoa sigue siendo un poeta “paulista”. El público recibió la revista con indignación. Los textos de Sá-Carneiro y de Campos provocaron la furia habitual de los periodistas. A los insultos sucedieron las burlas; a las burlas, el silencio. Se cumplió el ciclo ¿quedó algo? En el primer número apareció la *Oda triunfal*; en el segundo la *Oda marítima*. El primero es un poema que, a despecho de sus tics y afectaciones, posee ya el tono directo de *Tabaquería*, la visión del poco peso del hombre frente al peso bruto de la vida social. El segundo es algo más que los fuegos de artificio de la poesía futurista: un gran espíritu delira en voz alta y su grito nunca es animal ni sobrehumano. El poeta no es un “pequeño Dios” sino un ser caído. Los dos poemas recuerdan más a Whitman que a Mari-



Pessoa por Almada-Negreiros. El original se halla en el café de Irmandos Unidos, en Lisboa



Fernando Pessoa a los 19 años

netti, aun Whitman ensimismado y negador. No es esto todo. La contradicción es el sistema, la forma de su coherencia vital: al mismo tiempo que las dos odas escribe *O guardador de rebanhos*, libro póstumo de Alberto Caeiro, los poemas latinizantes de Reis y *Epithalamium* y *Antinous*, "dois poemas ingleses meus, muito indecentes, e portanto impubbicaveis em Inglaterra".

La aventura de *Orpheu* se interrumpe bruscamente. Algunos, ante los ataques de los periodistas y asustados quizá por las intemperancias de Alvaro de Campos, escurren el bulto. Sá-Carneiro, siempre inestable, regresa a París. Un año después se suicida. Nueva tentativa en 1917: el único número de *Portugal Futurista*, dirigida por Almada Negreira, en el que aparece el *Ultimatum* de Alvaro de Campos. Hoy es difícil leer con interés ese chorro de diatribas, aunque algunas guardan aún su saludable virulencia: "D'Annunzio, don Juan en Patmos; Shaw, tumor frío del ibsenismo; Kiplin, imperialista de la chatarra..." El episodio de *Orpheu* termina en la dispersión del grupo y en la muerte de uno de sus guías. Habrá que esperar quince años y una nueva generación. Nada de esto es insólito. Lo asombroso es la aparición del grupo, adelante de su tiempo y de su sociedad. ¿Qué se escribía en España y en Hispanoamérica por esos años?

El siguiente período es de relativa oscuridad. Pessoa publica dos cuadernos de poesía inglesa: 35 *Sonnets* y *Antinous*, que comentan el *Times* de Londres y el *Glasgow Herald* con mucha cortesía y poco entusiasmo. En 1922 aparece la primera colaboración de Pessoa en *Contemporânea*, una nueva revista literaria: *O Banqueiro Anarquista*. También son de esos años sus veleidades políticas: elogios del nacionalismo y del régimen autoritario. La realidad lo desengaña y lo obliga a desmentirse: en dos ocasiones se enfrenta al poder público, a la Iglesia y a la moral social. La primera para defender a Antonio Botto, autor de *Canções*, poemas de amor uranista. La segunda contra la "Liga de acción de los estudiantes", que perseguía al pensamiento libre con el pretexto de acabar con la llamada "literatura de Sodoma". César es siempre moralista. Alvaro de Campos distribuye una hoja: *Aviso por causa da moral*; Pessoa publica un manifiesto; y el agredido, Raúl Leal, escribe el folleto: *Uma lição de moral aos estudantes de Lisboa e o descaramento da Igreja Católica*. El centro de gravedad se ha desplazado del arte libre a la libertad del arte. La índole de nuestra sociedad es tal que el creador está condenado a la heterodoxia y a la oposición. El artista lúcido no esquivo ese riesgo moral.



El último retrato de Fernando Pessoa (1935)



Fernando Pessoa y Costa Brochado

En 1924, una nueva revista: *Atena*. Dura sólo cinco números. Nunca segundas partes fueron buenas. En realidad, *Atena* es un puente entre *Orpheu* y los jóvenes de *Presença* (1927).

Cada generación escoge, al aparecer, su tradición. El nuevo grupo descubre a Pessoa: al fin ha encontrado interlocutores. Demasiado tarde, como siempre. Poco tiempo después, un año antes de su muerte, ocurre el grotesco incidente del certamen poético de la Secretaría de Propaganda Nacional. El tema, claro está, era un canto a las glorias de la nación y del imperio. Pessoa envía *Mensagem*, poemas que son una interpretación "ocultista" y simbólica de la historia portuguesa. El libro debe haber dejado perplejos a los funcionarios encargados del concurso. Le dieron un premio de "segunda categoría". Fue su última experiencia literaria.

Todo empieza el 8 de marzo de 1914. Pero es mejor transcribir un fragmento de una carta de Pessoa a uno de los muchachos de *Presença*, Adolfo Casais Monteiro: "Por ahí de 1912 me vino la idea de escribir unos poemas de índole pagana. Pergeñé unas cosas en verso irregular (no en el estilo de Alvaro de Campos) y luego abandoné el intento. Con todo, en la penumbra confusa, entreví un vago retrato de la persona que estaba haciendo aquello. (Había nacido, sin que yo lo supiera, Ricardo Reis.) Año y medio, o dos años después, se me ocurrió tomarle el pelo a Sá-Carneiro — inventar un poeta bucólico, un tanto complicado, y presentarlo, no me acuerdo ya en qué forma, como si fuese un ente real. Pasé unos días en esto sin conseguir nada. Un día, cuando finalmente había desistido — fue el 8 de marzo de 1914 —, me acerqué a una cómoda alta y, tomando un manojo de papeles, comencé a escribir de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas seguidos, en una suerte de éxtasis cuya naturaleza no podría definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca tendré otro así. Empecé con un título, *El guardián de rebaños*. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, al que inmediatamente llamé Alberto Caeiro. Perdóneme lo absurdo de la frase: en mí apareció mi maestro. Ésa fue la sensación inmediata que tuve. Y tanto fue así que, apenas escritos los treinta poemas, en otro papel escribí, también sin parar, *Lluvia oblicua* de Fernando Pessoa. Inmediata y enteramente... Fue el regreso de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro a Fernando Pessoa a secas. O mejor: fue la reacción de Fernando Pessoa contra su inexistencia como Alberto Caeiro... Aparecido Caeiro, traté luego de descubrirle, inconsciente e instintivamente, unos discípulos. Arranqué de su falso paganismo al Ricardo Reis latente, le descubrí un nombre y lo ajusté a sí mismo, porque a esas alturas ya lo veía. Y de pronto, derivación opuesta de Reis, surgió impetuosamente otro individuo. De un trazo, sin interrupción ni enmienda, brotó la *Oda triunfal* de Alvaro de Campos. La oda con ese nombre y el hombre con el nombre que tiene. No sé qué podría agregarse a esta confesión."

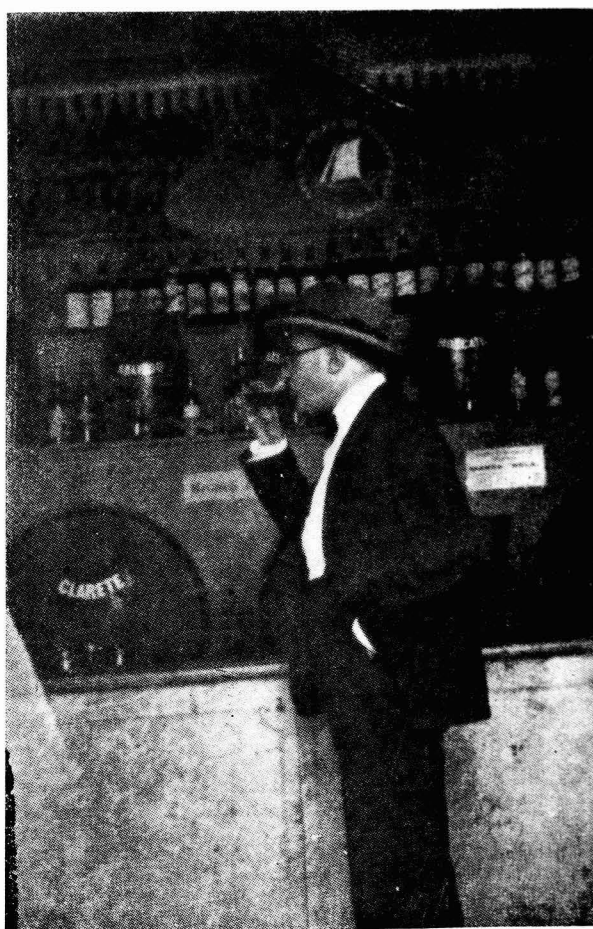
La psicología nos ofrece varias explicaciones. El mismo Pessoa, que se interesó en su caso, propone dos o tres. Una crudamente patológica: "probablemente soy un histérico-neurasténico... y esto explica, bien o mal, el origen orgánico de los heterónimos." Yo no diría "bien o mal" sino poco. El defecto de estas hipótesis no consiste en que sean falsas: son incompletas. Un neurótico es un poseído; el que domina sus trastornos: ¿es un enfermo? El neurótico padece sus obsesiones; el creador es su dueño y las transforma. Pessoa cuenta que desde niño vivía entre personajes imaginarios. ("No sé, por supuesto, si ellos son los que no existen o si soy yo el inexistente: en estos casos no debemos ser dogmáticos." Los heterónimos están rodeados de una masa fluida de semiseres: el barón de Teive; Jean Seul, periodista satírico francés; Bernardo Soares, fantasma del fantasmal Vicente Guedes; Pacheco, mala copia de Campos... No todos son escritores: hay un Mr. Cross, infatigable participante en los concursos de charadas y crucigramas de las revistas inglesas (medio infalible —creía Pessoa— para salir de pobre), Alexander Search y otros. Todo esto —como su soledad, su alcoholismo discreto y tantas otras cosas— nos da luces sobre su carácter, pero no nos explica sus poemas, que es lo único que en verdad nos importa.

Lo mismo sucede con la hipótesis "ocultista" a la que Pessoa, demasiado analítico, no acude abiertamente pero que no deja de evocar. Sabido es que los espíritus que guían la pluma de los mediums, inclusive si son los de Eurípides o Víctor Hugo, revelan una desconcertante torpeza literaria. Otros aventuran que se trata de una "mistificación". El error es doblemente grosero: ni Pessoa es un mentiroso ni su obra es una superchería. Hay algo terriblemente soez en la mente moderna; la gente, que tolera toda suerte de mentiras indignas en la vida real, y toda suerte de realidades indignas, no soporta la existencia de la fábula. Y eso es lo que es la obra de Pessoa: una fábula, una ficción. Olvidar que Caeiro, Reis y Campos son creaciones poéticas, es olvidar demasiado. Como toda creación, esos poetas nacieron de un juego. El arte es un juego — y otras cosas. Pero sin juego no hay arte.

La autenticidad de los heterónimos depende de su coherencia poética, de su verosimilitud. Fueron creaciones necesarias, pues de otro modo Pessoa no habría consagrado su vida a vivirlos y crearlos; lo que cuenta ahora no es que hayan sido necesarios para su autor, sino si lo son también para nosotros. Pessoa,

su primer lector, no dudó de su realidad. Reis y Campos dijeron lo que quizá él nunca habría dicho. Al contradecirlo, lo expresaron; al expresarlo, lo obligaron a inventarse. Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos. En uno o en otro caso, nos buscamos a nosotros mismos. Y si tenemos la suerte de encontrarnos —señal de creación— descubriremos que somos un desconocido. Siempre el otro, siempre él, inseparable, ajeno, con tu cara y la mía, tú siempre conmigo y siempre solo.

Los heterónimos no son antifaces literarios: "Lo que escribe Fernando Pessoa pertenece a dos categorías de obras, que podríamos llamar ortónimas y heterónimas. No se puede decir que son anónimas o pseudónimas porque de veras no lo son. La obra pseudónima es del autor en su persona, salvo que firma con otro nombre; la heterónima es del autor *fuera* de su persona..." Gérard de Nerval es el pseudónimo de Gérard Labrunie: la misma persona y la misma obra; Caeiro es un heterónimo de Pessoa: imposible confundirlos. Más próximo, el caso de Antonio Machado es también diferente. Abel Martín y Juan de Mairena no son enteramente el poeta Antonio Machado. Son máscaras pero máscaras transparentes: un texto de Machado no es distinto a uno de Mairena. Además, Machado no está poseído por sus ficciones, no son criaturas que lo habitan, lo contradicen o lo niegan. En cambio, Caeiro, Reis y Campos son los héroes de una novela que nunca escribió Pessoa. "Soy un poeta dramático", confía en una carta a J. G. Simões. Sin embargo, la relación entre Pessoa y sus heterónimos no es idéntica a la del dramaturgo o el novelista con sus personajes. No es un inventor de personajes-poetas sino un creador de obras-de-poetas. La diferencia es capital. Como dice Casais Monteiro: "inventó las biografías para las obras y no las obras para las biografías". Esas obras —y los poemas de Pessoa, escritos frente, por y contra ellas— son su obra poética. Él mismo se convierte en una de las obras de su obra. Y ni siquiera tiene el privilegio de ser el crítico de esa *coterie*: Reis y Campos lo tratan con cierta condescendencia; el barón de Teive no siempre lo saluda; Vicente Guedes, el archivista, se le asemeja tanto que cuando lo encuentra, en una fonda de barrio, siente un poco de piedad por sí mismo. Es el encantador hechizado, tan totalmente poseído por sus fantasmagorías que se siente mirado por ellas, acaso despreciado, acaso compadecido. Nuestras creaciones nos juzgan.



El poeta hacia el fin de su vida
en una taberna de Lisboa

Fernando Pessoa: obra poética

POEMAS DE ALBERTO CAEIRO

II

El Tajo es más bello que el río que corre por mi pueblo,
pero el Tajo no es más bello que el río que corre por mi pueblo
porque el Tajo no es el río que corre por mi pueblo.

El Tajo tiene grandes naves
y en él navegan todavía,
para aquellos que en todo ven lo que ya no es,
memorias de las naos.

El Tajo baja de España
y entra en el mar de Portugal.
Eso toda la gente lo sabe.
Pocos saben cuál es el río de mi pueblo
y hacia adónde va
y de dónde viene.
Y por eso, porque es de menos gente,
es más libre y más ancho el río de mi pueblo.

Por el Tajo se va hacia el mundo.
Más allá del Tajo está América —
y la fortuna, para los afortunados.
Nadie ha pensado nunca en lo que hay
más allá del río de mi pueblo.

El río de mi pueblo no hace pensar en nada.
Aquel que está a su orilla está sólo a su orilla.

III

Ayer en la tarde un hombre de ciudades
hablaba a la puerta de la posada.
También hablaba conmigo.

Hablaba de la justicia y de la lucha por la justicia
y de los obreros que sufren
y del trabajo constante y de los que tienen hambre
y de los ricos que dan la espalda a todo esto.

Al volverse hacia mí, vio lágrimas en mis ojos.
Y se sonrió, pensando que yo sentía
el odio que él sentía, la compasión
que él decía que sentía.

(Yo lo oía apenas.
¿A mí qué me importan los hombres
y lo que sufren o creen sufrir?
Si fuesen como yo no sufrirían.
Todo el mal del mundo viene
de torturarnos los unos a los otros,
querer hacer el bien, querer hacer el mal.
A mí me basta con mi alma y la tierra y el cielo.
Querer más es perder esto, es la desdicha.)

Y lo que yo estaba pensando
mientras hablaba el amigo de los hombres
(y eso me conmovió hasta las lágrimas)
era en cómo el murmullo lejano de los cencerros
en ese atardecer
no se parecía a las campanas de una capilla
en donde oyesen misa flores y regatos
y las almas simples como la mía.

(Loado sea Dios porque no soy bueno
y tengo el egoísmo natural de las flores
y de los ríos que siguen su camino
preocupados, sin saberlo,
sólo en florecer y correr.
Ésa es la única misión del mundo,
ésa — existir claramente
y saber hacerlo sin pensar en ello.)

Y el hombre callaba, mirando al poniente.
¿Más qué tiene en común el poniente con el que odia y ama?

POEMAS DE ALVARO DE CAMPOS

TABAQUERÍA

No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.

Ventanas de mi cuarto,
cuarto de uno de los millones en el mundo que no saben quién son
(y si lo supiesen ¿qué sabrían?)
Ventanas que dan al misterio de una calle cruzada constantemente por la gente,
calle inaccesible a todos los pensamientos,
real, imposiblemente real, cierta, desconocidamente cierta,
con el misterio de las cosas bajo las piedras y los seres,
con el de la muerte que traza manchas húmedas en las paredes,
con el del destino que conduce el carro de todo por la calle de nada.

Hoy estoy vencido como si supiese la verdad,
lúcido como si estuviese para morir
y no tuviese más hermandad con las cosas que la de una despedida,
y la hilera de trenes de un convoy desfila frente a mí
y hay un largo silbido
dentro de mi cráneo
y hay una sacudida en mis nervios y crujen mis huesos en la arrancada.
Hoy estoy perplejo, como quien pensó y encontró y olvidó,
hoy estoy dividido entre la lealtad que debo
a la Tabacquería del otro lado de la calle, como cosa real por fuera,
y la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro.

Fallé en todo.
Como no tuve propósito alguno tal vez todo fue nada.
Lo que me enseñaron
lo eché por la ventana del traspatio.
Ayer fui al campo con grandes propósitos.
Encontré sólo hierbas y árboles
y la gente que había era igual a la otra.
Dejo la ventana y me siento en una silla. ¿En qué he de pensar?

¿Qué puedo saber de lo que seré, yo que no sé lo que soy?
¿Ser lo que pienso? ¡Pienso ser tantas cosas!
¡Y hay tantos que piensan ser esas mismas cosas que no podemos ser tantos!

¿Genio? En este momento
cien mil cerebros se creen en sueños genios como yo,
y la historia no recordará, ¿quién sabe?, ni uno,
y sólo habrá un muladar para tantas futuras conquistas.
No, no creo en mí.
¡En tantos manicomios hay tantos locos con tantas certezas!

Yo, que no tengo ninguna ¿puedo estar en lo cierto?
No, en mí no creo.
¿En cuántas buhardillas y no-buhardillas del mundo
genios-para-sí-mismos a esta hora están soñando?
¿Cuántas aspiraciones altas y nobles y lúcidas—
—sí, de veras altas y nobles y lúcidas—
quizá realizables
no verán nunca la luz del sol ni llegarán a oídos de la gente?

El mundo es para los que nacieron para conquistarlo
 no para los que sueñan que pueden conquistarlo, aunque tengan razón.
 He soñado más que todas las hazañas de Napoleón.
 He abrazado en mi pecho hipotético más humanidades que Cristo.
 He pensado en secreto más filosofías que las escritas por ningún Kant.
 Soy y seré siempre el de la buhardilla,
 aunque no viva en ella.
 Seré siempre *el que no nació para eso*,
 seré siempre sólo *el que tenía algunas cualidades*,
 seré siempre el que aguardó que le abrieran la puerta frente a un muro que no tenía puerta,
 el que cantó el cántico del Infinito en un gallinero,
 el que oyó la voz de Dios en un pozo cegado.

¿Creer en mí? Ni en mí ni en nada.
 Derrame la naturaleza su sol y su lluvia
 sobre mi ardiente cabeza y que su viento me despeine
 y después que venga lo que viniera o tiene que venir o no ha de venir.
 Esclavos cardíacos de las estrellas,
 conquistamos al mundo antes de levantarnos de la cama;
 nos despertamos y se vuelve opaco;
 salimos a la calle y se vuelve ajeno;
 se vuelve el sistema solar y la Vía Láctea y lo Indefinido.

(Come chocolates, muchacha,
 ¡come chocolates!
 Mira que no hay metafísica en el mundo como los chocolates,
 mira que todas las religiones enseñan menos que la confitería.
 ¡Come, sucia muchacha, come!
 ¡Si yo pudiese comer chocolates con la misma verdad con que tú los comes!
 Pero yo pienso y, al arrancar el papel de plata, que es de estaño,
 echo por tierra todo, mi vida misma.)

Queda al menos la amargura de lo que nunca seré,
 la caligrafía rápida de estos versos,
 pórtico que mira hacia lo Imposible.
 Al menos me otorgo a mí mismo un desprecio sin lágrimas,
 noble al menos por el gesto amplio con que arrojo,
 sin prenda, la ropa sucia que soy al tumulto del mundo
 y me quedo en casa sin camisa.
 (Tú que consuelas y no existes, y por eso consuelas,
 diosa griega, estatua engendrada viva,
 patricia romana, imposible y nefasta,
 princesa de los trovadores, escotada marquesa del dieciocho,
 cocotte célebre del tiempo de nuestros abuelos,
 o no sé cuál moderna —no acierto bien la cuál—,
 sea lo que sea y la que seas, ¡si puedes inspirar, inspírame!
 Mi corazón es un balde vacío.
 Como invocan espíritus los que invocan espíritus invoco,
 me invoco a mí mismo y nada aparece.
 Me acerco a la ventana y veo la calle con una nitidez absoluta.
 Veo las tiendas, la acera, veo los coches que pasan,
 veo los entes vivos vestidos que pasan,
 veo los perros que también existen,
 y todo esto me parece una condena a la degradación
 y todo esto, como todo, me es ajeno.)

Viví, estudié, amé y hasta tuve fe.
 Hoy no hay mendigo al que no envidie sólo por ser él y no yo.

En cada uno veo el andrajo, la llaga y la mentira.
 Y pienso: tal vez nunca viviste, ni estudiaste, ni amaste, ni creíste
 (porque es posible dar realidad a todo esto sin hacer nada de todo esto),
 tal vez has existido apenas como la lagartija a la que le cortan el rabo
 y el rabo salta, separado del cuerpo.

Hice conmigo lo que no sabía hacer
 y no hice lo que podía.
 El disfraz que me puse no era el mío.
 Creyeron que yo era el que no era, no los desmentí y me perdí.
 Cuando quise arrancarme la máscara,

la tenía pegada a la cara.
 Cuando la arranqué y me vi en el espejo,
 estaba desfigurado.
 Estaba borracho, no podía escaparme de mi disfraz.
 Me quedé afuera y me dormí en el guardarropa
 como un perro tolerado por la gerencia
 por ser inofensivo.
 Voy a escribir este cuento para probar que soy sublime.

Esencia musical de mis versos inútiles,
 quién pudiera encontrarte como cosa que yo hice
 y no encontrarme siempre enfrente de la Tabacquería de enfrente.

Pisan los pies la conciencia de estar existiendo
 como un tapete en el que tropieza un borracho
 o la esterilla que se roban los gitanos y no vale nada.

El dueño de la Tabacquería aparece en la puerta y se instala contra la puerta.
 Con la incomodidad del que tiene el cuello torcido,
 con la incomodidad de un alma torcida, lo veo.
 Él morirá y yo moriré.
 Él dejará su rótulo y yo dejaré mis versos.
 En un momento dado morirá el rótulo y morirán mis versos.
 Después, en otro momento, morirán la calle donde estaba pintado el rótulo
 y el idioma en que fueron escritos los versos.
 Después morirá el planeta girante en donde pasó todo esto.
 En otros planetas de otros sistemas algo parecido a la gente
 continuará haciendo cosas parecidas a versos,
 parecidas a vivir bajo un rótulo de tienda,
 siempre una cosa frente a otra cosa,
 siempre una cosa tan inútil como la otra,
 siempre lo imposible tan estúpido como lo real,
 siempre el misterio del fondo tan cierto como el misterio de la superficie,
 siempre ésta o aquella cosa o ni una cosa ni la otra.

Un hombre entra en la Tabacquería (¿para comprar tabaco?),
 y la realidad plausible cae de repente sobre mí.
 Me enderezo a medias, enérgico, convencido, humano,
 y se me ocurren estos versos en que diré lo contrario.

Enciendo un cigarro al pensar en escribirlos
 y saboreo en el cigarro la libertad de todos los pensamientos.
 Fumo y sigo al humo como mi estela,
 y gozo, en un momento sensible y alerta,
 la liberación de todas las especulaciones
 y la conciencia de que la metafísica es el resultado de una indisposición.
 Y después de esto me reclino en mi silla
 y continúo fumando.
 Seguiré fumando hasta que el destino lo quiera.

(Si me casase con la hija de mi lavandera
 quizá sería feliz.)
 Visto esto, me levanto. Me acerco a la ventana.
 El hombre sale de la Tabacquería (¿guarda el cambio en la bolsa del pantalón?),
 ah, lo conozco, es Esteva, que ignora la metafísica.
 (El dueño de la Tabacquería aparece en la puerta.)
 Movido por un instinto adivinatorio, Esteva se vuelve y me reconoce;
 me saluda con la mano y yo le grito ¡Adiós, Esteva! y el universo
 se reconstruye en mí sin ideal ni esperanza y el dueño de la Tabacquería sonríe.

ESCRITO EN UN LIBRO ABANDONADO EN UN TREN

Vengo de las afueras de Beja.
 Voy hacia el centro de Lisboa.
 No traigo nada y no encontraré nada.
 Cansancio anticipado de no encontrar nada,
 mi nostalgia no es por el pasado ni por el futuro.
 Dejo escrita en este libro la imagen de mi muerto designio:
fui como la hierba y no me arrancaron.

ODAS DE RICARDO REIS

II

La noche yo no canto porque en noche
mi canto ha de acabar y el sol que canto.
No ignoro lo que olvido,
canto por olvidarlo.

¡Si detener pudiese, fuera en sueño,
la carrera del sol, reconocirme,
insensato, gemelo
de la hora inmortal!

VI

Sólo pido a los dioses me concedan
nada pedirles. Yugo
es la dicha, cadena la ventura:
toda certeza oprime.
Ni quieto ni agitado, suspendido
en la ola del tiempo,
sea mi ser idéntico a sí mismo.

VII

Lidia: ignoramos. Somos extranjeros
allí donde pisamos.
Lidia: ignoramos. Somos extranjeros
allí donde morimos.

Todo es ajeno y habla lengua extraña.
Contra injuria y tumulto
hagamos una ermita de nosotros.
El amor ¿qué más quiere?
Un sagrario sagrado por nosotros.

POEMAS DE FERNANDO PESSOA

CANCIONERO

I

Hojas, audible sonrisa,
apenas rumor de viento.
Si yo te miro y me miras,
¿quién primero se sonríe?
El primero luego ría.

Ríe y mira de repente,
lo mira por no mirar,
entre las hojas tupidas
el son del viento pasar.
Todo es disfraz, todo es viento.

El mirar, que está mirando
adonde no ve, se vuelve:
estamos los dos hablando
lo que no se conversó.
¿Esto se acaba o empieza?

V

Otro, ser otro siempre,
viajar, pender países,
vivir un ver constante,
alma ya sin raíces.

Ir al frente de mí,
ansia de conseguir,
ya sin pertenecerme,
la ausencia que es seguir.

¡Viajar así, que viaje!
Sólo en sus pensamientos
mi pensamiento viaja:
el resto es tierra y cielo.

VII

Soy un evadido.
Luego que nací
en mí me encerraron
pero yo me fui.

La gente se cansa
del mismo lugar,
¿de estar en mí mismo
no me he de cansar?

Mi alma me busca
por montes y valles.
Ojalá que nunca
mi alma me halle.

Ser uno es cadena,
no ser es ser yo.
Huyéndome vivo
y así vivo estoy.

Dos sonetos de "La tumba de Cristián Rosencreutz"

II

Aquí, donde vagar irreal somos,
soñamos la verdad y lo que somos.
Si dormimos la vemos, es un sueño —
no la verdad: su imagen — lo que vemos.

Sombras buscando cuerpo, ¿si lo hallamos,
cómo sentir su ser, cómo palparlo?
Sombras manos de sombra ¿qué tocamos?
El vacío tocamos, una ausencia.

¿Quién de esta alma cerrada nos libera?
Oímos, mas no vemos, en la sala
contigua, al ser: ¿quién abrirá la puerta? ...

... Quieto en su falsa muerte ante nosotros,
cerrado el libro sobre el pecho expuesto,
el padre Rosacruz sabe y se calla.

La ideología de la Revolución Mexicana

Por Gastón GARCÍA CANTÚ

La ideología de la revolución mexicana es resultado de los objetivos demandados por las clases en lucha; del examen que cada una de ellas —campesinos, obreros y burguesía— hacen de las condiciones nacionales al agudizarse sus contradicciones en tres periodos:

1906. Crisis. Descenso del precio de la plata, desempleo en las fábricas y empobrecimiento popular. Inicio de la pugna interimperialista por los yacimientos petroleros. Programa y Manifiesto del Partido Liberal. Fundación de clubes democráticos, en Coahuila, por Francisco I. Madero. Examen de la sociedad mexicana y de su economía por Andrés Molina Enríquez. Proposición de José I. Limantour al gobierno para adquirir las acciones de los ferrocarriles Central y Nacional. Exposición de los ideales de la burguesía.

1911. Después de la breve unificación de las clases para derrocar al gobierno, aceptando el programa del Partido Antireeleccionista, se reanuda la lucha por las tierras entre campesinos y hacendados. Necesidad de destruir al ejército en que se apoyaba la burguesía. Plan Político-Social. Zapata y el Plan de Ayala.

1917. Desaparecido el ejército federal, aumentada la disputa interimperialista por la explotación del petróleo, la burguesía procura la lucha entre campesinos y trabajadores; promulga la restitución de los ejidos, reprime el movimiento obrero, fija salarios mínimos en algunos Estados y declara la neutralidad de México ante la guerra mundial. Exposición de los principios de política exterior. Debate entre los representantes de la burguesía, campesinos y trabajadores, en la Convención de Querétaro. Constitución de 1917, cuyos artículos 3º, 27, 28, 123 y 130 contienen los postulados revolucionarios.

¿Cuáles eran —referidas en breve esquema— las condiciones del mundo y de nuestro país a principios del presente siglo? Hacia 1906 la concentración del capital llega a una de sus fases culminantes. Dos monopolios de energía eléctrica, General Electric y la Sociedad General de Electricidad, se reparten las zonas electrificables. El petróleo de Irán, Rumanía, Austria y Rusia, se lo adjudican dos consorcios: la Standard Oil y la Royal Dutch Shell; los ferrocarriles eran propiedad de los capitalistas de cinco naciones; los valores emitidos, en los que tenían supremacía Inglaterra, Estados Unidos, Francia y Alemania, configuran un mundo en el que ya no había regiones desconocidas sino territorios sujetos a dominio económico y militar.¹

Nuevos repartos, derivados de la lucha interimperialista, ocurren entonces: Japón se apodera de Corea; Francia de Marruecos; los Estados Unidos, de Panamá. Las naciones agrícolas o de escaso desarrollo industrial, de 1890 a principios de este siglo, eran absorbidas por un grupo de países cuyas minorías capitalistas eran dueñas del dinero. Inglaterra había sometido territorios que abarcaban 5,700,000 kms.² con 36,000,000 de seres humanos; Alemania, 1,700,000 kms.²; Bélgica, en el Congo, poseía un país 77 veces mayor que el suyo y Holanda dominaba una extensión 61 veces superior a su territorio. La pugna interimperialista, ante las rebeliones coloniales, como ocurrió en China en 1900, desaparecía ante la resistencia popular, para reanudarse por el reparto del botín. En otras zonas, como el norte de África, Inglaterra y Francia firmaron el tratado de la Entente, reconociendo Francia los "derechos" de Inglaterra sobre Egipto y el gobierno inglés los de Francia en Marruecos; ambos países cedieron a España una franja costera en África y se dividieron Indochina.

El proletariado de los países capitalistas sufría en menor grado que el de los pueblos coloniales; para aminorar su protesta se abrían, a los impacientes, las colonias, o bien se aumentaba unos grados su nivel de vida a expensas del hambre y la muerte de los trabajadores de los territorios sojuzgados. La "teoría del colchón", que dijera Strachey —el apaciguamiento de los obreros de las naciones imperialistas a costa del sufrimiento de los coloniales—, proporcionaba una tregua al capitalismo en la explotación de millones de seres humanos.

La guerra de los "boxers" en China; la derrota de los "boers" en África; la ruralización de la India, la desapa-

rición de sus industrias y su descenso cultural —Nehru comprobó que cada vez que los ingleses aumentaban sus ingresos, sacudían el árbol de Bengala para hacer caer materias primas sobre las fábricas de Gran Bretaña—; la mutilación de los congoleños por los belgas; el exterminio de los javaneses en la explotación del arroz; la esclavitud en la más vasta área jamás imaginada; eso era el imperialismo: un sistema de complicadas relaciones económicas, sociales y políticas que se había desbordado por la tierra con ejércitos, bonos, ingenieros, sacerdotes, gobernantes, administradores, profesores, navíos y maquinarias. Varias culturas históricas habían entrado en relación unas con otras. El mundo se había unido en un proceso de socialización de la producción, agudizándose las contradicciones de los pueblos sometidos, creándose nuevas clases, propalándose sistemas de explotación de los recursos naturales, comunicándose regiones aisladas durante miles de años y aumentando, cada día, el proceso de capitalización de la burguesía y, a la vez, la oposición de las colonias a los imperios.

Desde fines del siglo XIX a 1915 los financieros de Inglaterra, Estados Unidos, Francia y Alemania, hacen una gran exportación de capitales: de 175 a 200 mil millones de francos —unos 50 mil millones de dólares y casi 100 mil millones de pesos mexicanos, al tipo de cambio en 1906—, los que producían de 8 a 10 mil millones de francos anuales. La concentración del capital en los países citados, trae consigo el monopolio y el imperialismo. México sería una de las regiones en disputa al descubrirse los mantos petroleros de 1901 a 1906. El capital inglés, ya importante antes de 1905 (14 millones de dólares en terrenos y ferrocarriles), por el desarrollo de las máquinas de combustión interna y el uso de petróleo para las calderas de los barcos, se lanza a la búsqueda de reservas de aceite.² William Pearson, en 1901, contratista de obras portuarias en el Istmo de Tehuantepec, reconoce la existencia de mantos petroleros y obtiene importantes concesiones. En 1906 brota el pozo "Dos Bocas" cerca de la laguna de Tamiahua. La imprevisión y la ignorancia —tanto americanos como ingleses aprendían sobre el terreno cómo explotar petróleo— ocasionaron el incendio del pozo descubierto. Las llamas, sin embargo, fueron el anuncio de que México era rico en petróleo. Poco después se organizaba la compañía "El Águila, S. A.", y empezaba la explotación petrolera: en 1901 se produjeron 10,345 barriles; en 1906: 502,500; en 1907: 1,005,000; en 1908: 3,634,080; en 1909: 2,713,500; en 1910: 3,634,080, y en 1911: 12 552,798 barriles.³

No sólo petróleo sino metales. De las 943 empresas norteamericanas establecidas en México hacia 1906, 310 eran mineras y fundidoras; su capital representaba el 20.28% de todas las inversiones. Los dividendos distribuidos por las catorce más grandes compañías no tenían precedente en país alguno: de 1899 a 1909, por ejemplo, la compañía "Peñoles" repartió a sus accionistas el 2,876.66% y la "Dos Estrellas", el 2,520%. La producción de plata daba a nuestro país el primer lugar en el mundo, la del plomo el segundo, la del zinc el tercero, la del grafito el primero, la de fluorita el segundo, la del antimonio el cuarto y la del bismuto el segundo —para citar los primeros lugares de los treinta y dos metales extraídos—; dejaban, una vez exportados, salarios exiguos, tarifas ferrocarrileras pagadas a los mismos norteamericanos con perjuicio de la transportación de alimentos; impuestos hacendarios bajísimos y, al fin, socavones húmedos y vacíos en los minerales.

Los ferrocarriles, las propiedades agrícolas y urbanas, las compañías colonizadoras y las instituciones de crédito, índice éstas de la concentración del capital, llegaban a cifras inesperadas: en 1897, 45.5 millones de pesos, y hacia 1905, 141.5 millones. Ciertamente México era una parte indivisible del "Mediterráneo Americano"; del sistema organizado en beneficio de los Estados Unidos a partir del sojuzgamiento de las Islas Hawa'i en 1875. Sobre el Caribe se proyectaba la sombra de los Estados Unidos; islas y tierra firme le pertenecían; en provecho de los monopolios se exportaban café, azúcar, frutas tropicales, pieles, petróleo, cacao, minerales y hombres para cosechar las tierras del sur o sobrellevar tareas indignas de los norteamericanos. "Antes de veinte años —escribió Bryan, más tarde Secretario de Estado—, Norteamé-

rica se habrá tragado a México. La absorción de ese país por el nuestro es necesaria e inevitable, por razones tanto económicas como políticas. Se efectuará de una manera natural y pacífica y significará la perfección de nuestro redondeamiento nacional como no podría conseguirse por ningún otro medio." "Para empezar —afirmó Bryan—, la absorción de México ha comenzado ya en el sentido comercial y ha realizado vastos progresos."⁴

La enajenación del país coincidía con la de la tierra. El proceso —como en todos los países sometidos al imperialismo— es simuláneo: inversiones extranjeras y apropiación de la tierra por la burguesía. En 1906 se deslindan, en beneficio de particulares, 720,308 hectáreas y se expiden 3,327 nuevos títulos de explotación de minerales.⁵

De las veintiocho entidades federativas, sólo en Baja California el porcentaje de los habitantes sin tierras propias era inferior al 90%. En todo el país había más de 9 millones de peones.⁶ Los jornales que se pagaban en 1891 —en ningún caso mayores a 70 centavos— eran los mismos de 1906, salvo en quince Estados; en cambio, los precios de los tres alimentos básicos —maíz, frijol y chile— habían aumentado del 64 al 113%. Miles de hombres, mujeres y niños —el ejército industrial de reserva—, desplazados de las fábricas en Puebla, Tlaxcala o Veracruz, acudían a las puertas de las industrias en Tlalpan, Contreras o San Ángel, a confundirse con la "infantería ligera del capital", verdaderas columnas móviles de viruela, cólera y escarlatina —como describió Marx a los trabajadores y a sus familias, que iban de un sitio a otro acampando donde podían, y a quienes debemos la construcción de las obras públicas y los ferrocarriles. Por sobre miles de seres famélicos se imponían los jornales y sistemas de trabajo extenuantes. Los obreros devengaban un poco más que los campesinos, de ahí que se aglomerasen a las puertas de las fábricas. Telésforo García —uno de los teóricos de segunda del porfiriato— afirmaba que los hombres preferían el trabajo en los telares porque su salario era de seis a veinte reales, mientras que, en el campo, lo hacían por un real y medio. Los obreros mexicanos no merecían que su jornada —no menor de catorce horas diarias— fuera disminuida, "porque tendrían mayor tiempo para sus vicios". "Además —decía Telésforo—, y el suyo era el lugar común respecto de los obreros—, una familia de cinco individuos puede obtener 160 pesos mensuales; al cabo de un año, ahorrar mil pesos, los que, con un interés del 8% anual, en diez años serían 15 mil pesos anuales; cantidad que puede dar a dicha familia un rédito de 120 pesos mensuales." Los trabajadores extranjeros producían tres veces más que los mexicanos, y si éstos denotaban extenuación por las tareas, se debía a sus vicios irremediables. ¿Para qué aumentarles salarios?⁷

Las condiciones descritas agravaron las contradicciones de las clases mexicanas por la crisis capitalista mundial que se iniciaba, la cual habría de provocar el descenso del precio de la plata y una de las hambres más desesperadas de que se tenga memoria en la India.

A principios de abril de 1906, la Junta Organizadora del Partido Liberal prepara la rebelión contra el porfiriato.

Para elaborar el programa del Partido, la Junta solicita

a las agrupaciones obreras sus puntos de vista. Manuel Diéguez y Esteban Baca Calderón, a nombre de los mineros de la "Unión Liberal Humanidad", expusieron las demandas de los obreros: "Consecuentes con nuestra convicción, nuestra experiencia y educación liberal, nos referimos una vez más a la imperiosa necesidad de decretar la reivindicación de las tierras de que fueron despojadas las tribus yaqui, maya y en general todas las comunidades indígenas esparcidas en todo el país. Condenamos la discriminación racial que padecíamos en nuestro propio suelo y proclamamos la necesidad de hacer extensiva la enseñanza laica en todas las escuelas particulares. Recomendamos la confiscación de los bienes del clero en manos de testafieros y el robustecimiento de nuestros lazos de unión con los países latinoamericanos. Invocamos también la imperiosa necesidad de implantar el principio de 'no reelección' y la efectividad necesaria en el juicio de amparo."⁸

Los trabajadores organizados aportaron las ideas más lúcidas, las demandas más coherentes con las necesidades populares. Poco después de remitir a Juan Sarabia sus puntos de vista —Sarabia fue quien dio forma literaria al Programa del Partido Liberal—, los obreros declararon la huelga en Cananea y, meses más tarde, en veintiún Estados y en el Distrito Federal las de noventa y tres fábricas.

El 1º de julio de 1906, se publica, en *Regeneración*, la exposición previa, el Programa y el Manifiesto del Partido Liberal, en cuyas partes fundamentales se demandaba:

- a) Anular las reformas de la Constitución de 1857.
- b) Suprimir el servicio militar obligatorio y los tribunales militares.
- c) Abolición de la pena de muerte.
- d) Responsabilidad de funcionarios públicos y prisión para los que incurrieran en delitos.
- e) Supresión de las escuelas del clero católico y mayor atención a la instrucción de la niñez.
- f) Enseñanza laica en todas las escuelas. Educación obligatoria hasta los 14 años.
- g) Declarar ciudadanos mexicanos a todos los extranjeros que adquirieran bienes raíces.
- h) Pago de impuestos de la Iglesia Católica y nacionalización de sus bienes.
- i) Labor máxima, para los trabajadores, de ocho horas. Salario mínimo de un peso. Reglamentación del servicio doméstico y del trabajo a domicilio. Prohibición del trabajo infantil. Higiene de los talleres. Abolición de multas y descuentos en los salarios. Indemnizaciones por accidentes de trabajo. Descanso dominical.
- j) Restitución de ejidos a los pueblos. Jornal mínimo para los campesinos.
- k) Entrega de tierras a quien las solicitara en propiedades no cultivadas. Obligación, de los propietarios, de cultivar sus tierras.
- l) Repatriación, por cuenta del gobierno, de los mexicanos residentes en los Estados Unidos; víctimas de persecuciones, inseguridad y pobreza en su patria.
- m) Creación de un banco agrícola.
- n) Confiscación de los bienes de los funcionarios públicos.



Cabecera del banquete ofrecido por la banca, el comercio y la industria al ministro de Hacienda don José Ives Limantour

adquiridos en el desempeño de sus cargos, para entregarlos a la nación y distribuirlos en obras de servicio social.

- o) Igualdad civil para todos los hijos de un mismo padre.
- p) Colonias penitenciarias en lugar de cárceles.
- q) Protección a los indígenas.
- r) Unión con los países latinoamericanos, para defender su integridad y soberanía.
- s) Impedir que México contrajera empréstitos en el extranjero.

"Cuando los millones de parias que hoy vegetan en el hambre y la desnudez —escribían en el Manifiesto los Flores Magón, Juan Sarabia, Librado Rivera, Antonio I. Villarreal y Rosalío Bustamante— coman menos mal, usen ropa y calzado y dejen de tener petate por todo ajuar, la demanda de mil géneros y objetos, que hoy es insignificante, aumentará en proporciones colosales, y la industria, la agricultura, el comercio, todo, será materialmente empujado a desarrollarse en una escala que jamás alcanzaría mientras subsistan las actuales condiciones de miseria general."

El del Partido Liberal Mexicano era un plan de reformas sociales que, si bien atendía a la condición de campesinos y obreros, era, en realidad, un programa para la burguesía nacional. El capítulo más importante del programa señalaba la creación de un mercado interno para el desarrollo de la industria, y el acrecentamiento del comercio a expensas de aliviar la situación popular con mejores salarios y mayores cultivos. La única confiscación exigida era la de los capitales de los funcionarios del gobierno. No hay una sola declaración de nacionalizar propiedad alguna, sino de entregar a los campesinos tierras baldías para coaccionar así a los propietarios a sembrar toda la extensión de sus haciendas. Para los obreros se fija un salario mínimo de un peso; o sea el cien por ciento más del que les pagaban por esos años.

Algunos de los postulados del programa liberal son parte de la Constitución de 1917. "Nuestro pueblo —escribió Enrique Flores Magón— puede agradecer al Partido Liberal que fueran nuestros miembros —el general Francisco J. Múgica, el general Esteban Baca Calderón, el ingeniero Pastor Rouaix, el licenciado Andrés Molina Enríquez, Alfonso Cravioto y el profesor Luis G. Monzón— quienes con su elocuente apoyo a esas reformas impulsaron al Congreso Constituyente a la adopción de mucho de nuestra Plataforma. Ésta fue, ciertamente, el modelo para la Constitución de la República."

En dicho programa, no se examinaba la situación de los obreros ni se pretendía su alianza con los campesinos. Era un llamamiento a la rebelión para derrocar al gobierno de Díaz y sentar las bases de una democracia social en la que, vigilada la propiedad agrícola, repartida moderadamente a pequeños propietarios y devueltos a los pueblos los ejidos, otorgados mejores salarios y comodidades a los obreros, se impartiera instrucción a todos. Era un plan reformista, pero en las condiciones imperantes en 1906, un plan revolucionario. En el Congreso Socialista de Amsterdam, en 1904, en el que participaron los dirigentes obreros más notables de la época, el examen de las condiciones de los países coloniales, hecho por Van Kol, delegado de Holanda, se pedía "mayor libertad para los países sometidos" y medidas para evitar la explotación de que eran víctimas, sólo parlamentarias o de acción directa sindical; ambas imposibles de ejercerse. A pesar de que en 1902 Hobson publica su estudio del imperialismo —el punto de vista del socialreformismo y del pacifismo burgués— y que el citado autor, en el mismo Congreso de Amsterdam, pide un gobierno autónomo para la India, no había, en parte alguna del mundo, conocimiento de lo que era el proceso colonial, ni de la significación política de la explotación de capitales o la feudalización de los territorios dominados.

El examen del mundo bajo el dominio imperialista lo haría Lenin en 1916, siguiendo las tesis fundamentales de Marx. Diez años antes, al publicar los liberales mexicanos su programa político, la interpretación de la realidad de una nación sometida por un grupo de capitalistas y la pugna entre ellos por el reparto de las riquezas nacionales, la participación de la burguesía en el botín y el papel policiaco del gobierno, eran desconocidos. Las relaciones económicas parecían redes en las que estaban apresados los pueblos. Las contiendas de los trabajadores en otros países —jornadas de ocho horas de varios sindicatos norteamericanos y la organización del Partido Socialista Argentino, apoyado en una clase obrera combativa— aportaban experiencias importantes; sin embargo, el aprendizaje teórico y el conocimiento de tales luchas no influyeron en la interpretación de la realidad mexicana. Los trabajadores habían sido tenazmente perseguidos durante el porfiriato; sus líderes, asesinados o deportados a Yucatán; los periódicos, clausurados o subsidiados por el gobierno, y

los derechos otorgados por la Constitución de 1857, conculcados. En tales condiciones las corrientes predominantes eran las de una socialdemocracia alucinada por el derrocamiento de la dictadura, la cual, por el sólo hecho de desaparecer del Palacio Nacional, haría que las clases se unieran fraternalmente, cada una con sus logros satisfechos: salarios, tierras bien cultivadas, ejidos devueltos a los pueblos, y comerciantes e industriales dedicados a producir y distribuir para colmar de bienes a todos los mexicanos. La corriente socialdemócrata de los Flores Magón derivó en anarquismo al no lograr, con sus primeras convocatorias, la rebelión popular. Las dos fases de la ideología magonista, la democrático-burguesa y la anarquista, fueron los límites teóricos de los primeros movimientos revolucionarios a principios del presente siglo. No obstante, el programa del Partido Liberal promueve la primera rebelión colonial contemporánea.

La ideología de la burguesía nacional es básica en nuestras luchas políticas. Como en todos los países medios o semicoloniales, la burguesía nacional desempeña, transitoriamente, un papel revolucionario al oponerse al imperialismo. En México la burguesía nacional, desde sus orígenes, tiene rasgos peculiares debido a las circunstancias históricas en que aparece y se consolida como clase. Hacia 1880 —época en que la burguesía nacional hace del gobierno su instrumento, al ocupar el general Manuel González la presidencia de la República para reformar la Constitución y hacer posible la dictadura de Porfirio Díaz—, se habían modificado las relaciones de las clases mexicanas que prevalecieron durante 300 años de dominación española por varios hechos: guerras de Independencia, Invasión norteamericana, revolución de Ayutla y sus consecuencias políticas y económicas: desamortización y nacionalización de los bienes eclesiásticos; Constitución de 1857 y guerra de Reforma; Intervención francesa —agrupamiento del pueblo y la clase media contra los latifundistas y la Iglesia católica—; organización política derivada del triunfo liberal (1865 a 1875); inicio de la escisión de los liberales y asonada del grupo derechista del propio partido, el cual, ya en el poder, concilia los intereses de los latifundistas con los de los nuevos propietarios, restituye, en parte, los bienes a la Iglesia y auspicia la política de inversiones extranjeras, principalmente norteamericanas, a partir de 1880, al empezar la construcción de los ferrocarriles y aceptar, como destino inevitable de la nación, la "conquista pacífica".

Que la burguesía mexicana en el poder era incipiente, una burguesía nacional, lo demuestra el haberse opuesto a que el gobierno de Díaz suscribiera un tratado similar al aprobado por el rey de Hawái en 1875; tratado que hiciera de aquel país un protectorado norteamericano. La comisión nombrada por Díaz para estudiar la proposición de los Estados Unidos, en 1878, abunda en razonamientos de interés nacional y en señalar los perjuicios económicos que hubiera acarreado el tratado a la agricultura, la industria y el comercio. La comisión mexicana —latifundistas y propietarios de bienes raíces— señaló también inconveniencias políticas ante la situación de Hawái. El secretario de dicha comisión fue José I. Limantour, quien crearía, sin duda alguna, la política económica del porfiriato y definiría, acaso con mayor lucidez que otros, los propósitos de la burguesía nacional en formación.

Veintiún años después de hacer público el dictamen de la comisión, Limantour presenta al gobierno un plan de reformas de la política ferrocarrilera —origen de la supeditación de nues-



Los mineros de Cananea se dirigen a las oficinas a pedir a los empleados que secunden la huelga

tro país al imperialismo— y se allega los medios —empréstitos obtenidos en Europa— para disputar a dos monopolios, la Standard Oil y la casa Speyer, el dominio de los ferrocarriles Central y Nacional. A partir de 1906 Limantour expone y lleva a cabo los planes económicos de la burguesía nacional; aprovecha el conflicto interimperialista de Estados Unidos e Inglaterra y también las disputas de los monopolios norteamericanos. Las ideas de Limantour coinciden, en buena parte, con las de Madero. No por otra razón los Madero intentaron persuadir a Limantour de que encabezara la oposición política a Porfirio Díaz. Sin embargo, la burguesía nacional, de 1880 a 1911, estaba sustentada en una riqueza, origen de su contradicción fundamental con las otras clases: la propiedad de la tierra. La burguesía nacional no consideraba un obstáculo, para incrementar la producción agrícola, la industrialización y capitalización del país, la feudalización de nueve millones de seres humanos. Según José Covarrubias,¹² hacia 1911 había en el país 836 hacendados; 174 banqueros; 24,411 propietarios y rentistas; 9,591,752 peones en servidumbre; 2,239,082 obreros en una población de 15,160,369 habitantes, de los cuales no sabían leer ni escribir 7,345,114 adultos y 4,777,812 niños menores de doce años. Los latifundistas poseían más de 70 millones de hectáreas. Tampoco eran, para su desarrollo económico, un obstáculo las inversiones extranjeras, de las que era imposible —según Limantour— conocer el monto total. Hacia 1911 las inversiones en México eran como sigue:¹³

de ingleses	321 millones de dólares
de franceses	143 " " "
de norteamericanos	1,058 " " "
otros (alemanes...)	119 " " "
de mexicanos	793 " " "

La burguesía mexicana era, después de los inversionistas norteamericanos, la segunda en poder económico; de ahí que, contando además con el Estado, pudiera luchar con los monopolios ferrocarrileros para organizar los Ferrocarriles Nacionales de México.

En su informe al Congreso de la Unión, en 1908, Limantour expuso en los términos siguientes el problema de adquirir las acciones ferrocarrileras. Su párrafo no desmerece de las características del imperialismo definidas por Hobson en 1902: "No hay persona medianamente impuesta de las tendencias manifestadas en los últimos lustros, por las gigantescas empresas en los Estados Unidos del Norte, que considere ilusorio el peligro de que nuestras principales arterias de tráfico pasasen a poder de alguno de los sistemas de ferrocarriles americanos... basta ver, para persuadirse del peligro, lo que pasa allende nuestras fronteras, donde se realizan a diario combinaciones cuyo objeto fundamental es la dominación de unas empresas por otras, la explotación sin freno de industrias más o menos monopolizadas y la constitución de grandes entidades manejadas por unos cuantos individuos en cuyas manos se encuentra la suerte económica de grandes regiones y que por lo mismo ejercen una influencia peligrosísima en la política del país."¹⁴

Lo que en realidad pretendía la burguesía nacional era sustituir a los inversionistas extranjeros; parte de su capital había crecido a expensas de ellos, del apoderamiento de las tierras comunales de los pueblos y del exterminio de quienes se oponían a la expansión de sus riquezas.

El gobierno, no obstante participar como principal comprador de las acciones ferrocarrileras en la nueva empresa mexicana, no intervino en la administración. La tendencia a que el Estado participara fue expuesta por la Comisión de la Cámara de Diputados: "...procure [el Estado] no abandonar en manos de compañías particulares, siempre poderosas y siempre extranjeras, el manejo de los ferrocarriles, que constituye un importantísimo elemento político y hasta de defensa nacional... Acaso conforme a los principios que deban informar un elevado ideal democrático pudiera juzgarse peligrosa tanta concentración de facultades en el Poder Público; pero fuerza es no olvidar que en un organismo social incompletamente desarrollado, en donde los intereses privados todavía carecen de la disciplina que constituye su fuerza, es indispensable que preponderen, para evitar los conflictos de la anarquía, los elementos de orden, cuyo natural representante es el Gobierno de la República";¹⁵ conceptos que serían rechazados por el propio Limantour al esclarecer cuáles iban a ser las limitaciones del Estado en la empresa Ferrocarriles Nacionales de México: "...sería una monstruosidad, para juzgar lo que conviene a los intereses de la Nación, no aplicar más criterio que el deseo de obtener dividendos, o el diametralmente opuesto, de sacrificar las empresas porteadoras en aras de otros dioses..." Es



Emiliano Zapata, jefe de la Revolución en el sur

decir, la propiedad de las acciones para impedir maniobras extranjeras que pondrían en peligro los intereses de la burguesía al supeditarla, definitivamente, a los grandes monopolios y, a la vez, alejar al Estado de la administración.

Las inversiones extranjeras, sin embargo, eran el "abono fecundo y abundante para explotar nuestras riquezas". Carentes de hombres y dinero, las inversiones crearían el capital mexicano con los "inmensos" recursos naturales del país. Enriquecida la población —escribiría Limantour— y educada para el trabajo, se reembolsarían los capitales y se conservarían en México, siguiendo nosotros el curso de otras naciones modernas. El programa económico estaba contenido en este breve párrafo: "Bastarnos a nosotros mismos en lo que más interesa a la vida material de los habitantes del país y a la vida industrial de la nación, así como también aumentar, perfeccionar y variar lo más posible los productos de exportación, son los dos puntos objetivos más importantes hacia cuya realización debe hacerse todo género de esfuerzos. Ambos constituyen, en la época presente [1908], la parte esencial del programa económico de la República."¹⁶

Los problemas nacionales —según Limantour— podían resolverse con las medidas siguientes:

- a) explotación de los recursos naturales
- b) fomento industrial
- c) obras de riego
- d) colonización extranjera
- e) educación popular
- f) instrucción literaria y artística
- g) higiene y moral públicas
- h) amistad con los norteamericanos.

Ante la crisis de 1907 —de la cual hiciera Limantour un brillante examen—, los problemas del país debían ser resueltos mediante estas normas: "El alivio más rápido y eficaz —escribió— que puede recibir la situación económica debe proceder de un conjunto de medidas que favorezcan la agricultura, la irrigación, la exportación de productos nacionales, las facilidades de transporte y la sustitución de efectos importados por los que se extraen o producen en el país. Como coronamiento de estas medidas, la creación de uno o más establecimientos especialmente constituidos para absorber los créditos que están hoy inmovilizados en la cartera de los bancos de emisión y para hacer nuevos préstamos a la agricultura y a la industria, daría un feliz y pronto término al período de escasez de fondos disponibles y de embarazo en los negocios por el que está atravesando la República".¹⁷

El programa económico de la burguesía nacional lo exponería, en síntesis, Pablo Macedo, funcionario de Hacienda. Se trata de un traslado de los juicios de Limantour y una anticipación de lo que, ya en el gobierno, y llevando a cabo el capitalismo de Estado, procuraría la burguesía nacional de hoy: "... el gobierno nacional lo sabe muy bien y la inmensa mayoría de los habitantes del país ha llegado, con notable buen sentido, a persuadirse de ello: lo que se necesita para engrandecer a la República es construir muchos ferrocarriles, abrir muchas vías de comunicación, hacer muchas obras de regadío, fomentar en grande escala y con generosidad y amplitud la agricultura, las industrias y la inmigración, para que se multipliquen las fuentes de trabajo remunerado, y, a semejanza del pueblo norteamericano, nuestro vecino del norte, podamos pagar los capitales que ahora necesitamos importar y lleguemos a vivir con sangre y vida propias".¹⁸

A principios de 1906, los clubes organizados por Francisco I. Madero, en Coahuila, se enfrentan, en las elecciones para gobernador, al candidato oficial de don Porfirio. El ensayo democrático, ejercido por Madero en San Pedro de las Colonias, le había dado la certidumbre de que el despertar cívico del pueblo podía conquistar el poder por medios pacíficos, razonables, moderados. Pero en Saltillo y en todo el Estado ocurrió lo que dos años antes en San Pedro: las autoridades —con las fuerzas policiacas, el ejército y los rurales— salieron con la suya. De aquella experiencia Madero obtuvo provechosas lecciones, y propuso a sus partidarios más optimistas la organización de un Partido Nacional Democrático, sosteniendo como principio el de la no-reelección. Las lecturas espíritas de Madero, sus reflexiones idealistas de la conducta, le harían ver que el mundo estaba presidido por una armonía universal, manifiesta en las órbitas invariables de los astros y en la vida de los infusorios. El hombre, para alcanzar la armonía con el universo, debía elevarse, eliminar sus defectos, aumentar sus conocimientos y adquirir mayor bienestar. Los sufrimientos eran causa de las imperfecciones; los perversos eran hermanos de una escala vital atrasada; los que sufrían, depuraban sus faltas; los que estudiaban, practicaban el bien. El destino irrenunciable era el de luchar por la bondad y la redención de los ofendidos; esforzarse por difundir la instrucción pública, apresurando la moralización social y el desarrollo de la virtud; mas, con frecuencia —escribió—, "no son suficientes los esfuerzos en esa esfera y es preciso actuar en otro terreno más escabroso, luchando contra los malos gobernantes que entorpecen toda acción altruista, que oprimen a los pueblos y no les dejan ninguna libertad, ni para trabajar ellos mismos en su propio mejoramiento". Empeñarse en dar libertad a los que padecían a manos de los injustos, era cumplir una misión impuesta por el Creador. "Un pueblo que no disfruta de libertad —sentenció—, es porque está gobernado por la violencia y el capricho." Los hombres debían procurar que en sus pueblos hubiera plena libertad y, sobre todo, respeto a la Ley; para lograrlo no importaba sacrificio alguno: el ejemplo de Jesús, de los mártires y de los héroes, había sido el derramar su propia sangre por la humanidad.¹⁹

En el Congreso Nacional Espírita, celebrado en la ciudad de México en marzo de 1906, propuso en su ponencia, para lograr el progreso humano, "desprenderse de las pequeñeces de este mundo, tener la mirada siempre fija en altísimos ideales y dedicarse resueltamente a trabajar por su triunfo". La armonía de los contrarios, la ejemplaridad de la conducta, el acatar los acuerdos de la mayoría, el estudio y la preparación, aconsejaban la censura de la violencia: no se podía suprimir la maldad humana por otro medio que el de la perfección individual. La prudencia y la bondad, en una época dominada por las tinieblas, abrirían la era del "poder moderno" contra el poder absoluto que gobernaba el país.

Las asechanzas del mal, la inutilidad a que estaba condenado Madero por su posición social, las abolió al persuadirse de que era un *medium* *escribiente*. Un día, no sin gozo, con letra grande y temblorosa escribió: "Ama a Dios sobre todas las cosas y a tu prójimo como a ti mismo." A la mediumnidad debía su moralización y la tentativa de luchar, democráticamente, contra la violencia que dominaba al pueblo mexicano. Su método espírita nada tenía que ver con "apariciones, ruidos producidos sin causa aparente, levitación de mesas en las que varias personas ponían las manos, y muchos otros dichos de hechicería y milagros"; él —confesó— se apoyaba en una ciencia: la ciencia espiritista.²⁰

Para Madero, la instrucción y la obediencia de las leyes, las obras de riego, los ferrocarriles y el empleo de nuevas técnicas en la agricultura, le parecían remedios eficaces. Al dominio del mal —el poder del Estado— oponía la persuasión

y el perfeccionamiento por la ilustración; a la violencia, el debate; a la imposición de una sola voluntad por sobre leyes y decretos, la lucha electoral; de ahí que advirtiera que la libre participación de los partidos políticos inauguraría, en México, la era del poder moderno.

Al aceptar Madero su candidatura presidencial ante los delegados de la Convención Antireeleccionista, el 25 de abril de 1910, expuso con mayor claridad aún sus principios políticos. No son diferentes de los que enunciaba en 1904 y 1906; si acaso su novedad estriba en que son demandas perentorias de la lucha cívica. Resumidos, los principios de Madero son los siguientes:

1. Respetar el *status quo* hasta las reformas legales del Congreso de la Unión.
2. Reformar la Ley de Imprenta para dar mayores garantías a la libre expresión del pensamiento.
3. Fomento de la instrucción, construyendo escuelas rurales y urbanas en vez de palacios y teatros. Reformas a la instrucción secundaria y abolición de las trabas impuestas a las instituciones particulares, para que pudieran competir con las escuelas oficiales.
4. Pensiones a los obreros mutilados en el trabajo y pensiones a los familiares de los que fallecieron.
5. Leyes para mejorar la situación material, intelectual y moral de los obreros.
6. Fomento agrícola. Organización de bancos refaccionarios e hipotecarios. Construcción de presas, pozos artesianos y obras de riego. Protección de la pequeña agricultura, impidiendo que los terrenos nacionales pasaran a manos de hacendados, colonizando dichas tierras, en cambio, con pequeños propietarios y colonos extranjeros.
7. Fomento de la minería y la industria.
8. Franquicias al capital extranjero sin privilegio alguno. Combate a los monopolios para proteger a los pequeños empresarios y los intereses generales del pueblo.
9. Continuación de la política ferrocarrilera del gobierno y mexicanización del personal.
10. Equidad en los impuestos. Abolición de las *iguales*.
11. Supresión de la *leva*.
12. Política exterior cordial con todas las naciones; especialmente con Latinoamérica. Procurar la unión de las repúblicas centroamericanas. Relaciones no sólo amistosas sino fraternales con los Estados Unidos, siempre que tengan por base el respeto a la soberanía, independencia y dignidad de México.²¹

[Fragmento de un capítulo del libro
Revolución y contrarrevolución en México]

NOTAS

¹⁸ V. LENIN, *El imperialismo, etapa superior del capitalismo*, en: *Obras escogidas*, Editorial Problemas, Buenos Aires, 1946. Tomo II, pp. 487-493.

¹⁹ Scott NEARING y Joseph FREEMAN, *La diplomacia del dólar*. México, 1927, p. 105.

²⁰ Tenaro GONZÁLEZ REYNA, *Riqueza minera y yacimientos minerales de México*. Banco de México, S. A. México, 1956, p. 498.

²¹ Citado por Mario GILL, en: *Nuestros buenos vecinos*. Ed. Azteca, México, 1959, p. 178.

²² *La estadística a través de medio siglo de informes presidenciales*. Secretaría de Economía, México, 1951, pp. 13-15.

²³ José COVARRUBIAS, *La trascendencia política de la reforma agraria*, en *Problemas Agrícolas e Industriales de México*, núm. 3, vol. V, México, 1953, p. 127.

²⁴ Moisés GONZÁLEZ NAVARRO, *Las huelgas textiles en el porfiriato*, en: *Historia Mexicana*, núm. 22, octubre-diciembre de 1956, pp. 205 y 207.

²⁵ Esteban BACA CALDERÓN, *Génesis de la huelga de Cananea*. Ediciones del Sindicato Mexicano de Electricistas, México, 1956, p. 29.

²⁶ Ricardo y Jesús FLORES MAGÓN, *Batalla a la dictadura*. México, 1948, p. 139.

²⁷ Samuel KAPLAN, *Combatimos la tiranía. Conversaciones con E. F. Magón*. México, 1958, pp. 169-170.

²⁸ G. D. H. COLE, *Historia del pensamiento socialista*, tomo II: *La segunda Internacional 1889-1914*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 68.

²⁹ José COVARRUBIAS, *op. cit.*, p. 127.

³⁰ Scott NEARING, *op. cit.*, p. 103.

³¹ *Memoria de Hacienda y Crédito Público*, correspondiente al año económico de 1º de julio de 1908 a 30 de junio de 1909. México, 1910.

³² Carlos DÍAZ DUFOO, *Limantour*. México, 1922, pp. 168-169.

³³ *Ibid.*, p. 249.

³⁴ *Ibid.*, p. 244.

³⁵ *Memoria de Hacienda y Crédito Público*, *op. cit.*, p. 431.

³⁶ Francisco I. MADERO, *Memorias. Cartas y documentos*. México, 1956, pp. 66-67.

³⁷ José C. VALADÉS, *Imaginación y realidad de Francisco I. Madero*. Antigua Librería Robredo, México, 1960, p. 129.

³⁸ *Madero y su obra*. Documentos inéditos publicados en homenaje a su memoria. Talleres Gráficos de la Nación. México, 1934. Discurso al aceptar su candidatura ante los delegados a la Convención Antireeleccionista. Abril 25 de 1910.

Baile de máscaras

Por Francisco AYALA

Dibujo de Leonel GÓNGORA

—Mira, Pascualín, hijo mío, encanto; escúchame: ya vas siendo grande, y es hora de que empieces a salir del cascarón. Todos me lo repiten, que debo de darte alas. Me lo dicen para fastidiarme, ya lo sé; pero de cualquier manera no deja de ser cierto, y yo lo veo sin que nadie me lo tenga que decir. "Señora, ese niño ya está muy crecido, y usted no se decide a destetarlo." ¡Qué chiste! ¡Se creerán que tiene gracia! Ni tan crecido. Claro, como te ven gordito y hermoso, no se dan cuenta de que, en el fondo, sigues siendo una criatura todavía. Envidia, y ganas de fastidiar, lo sé demasiado bien; pero, de todos modos, bueno será que aprendas a moverte por el mundo; yo voy ya para vieja, y un día u otro... ¿Tú qué dices, nene?

—Mami, yo no digo nada.

—Ven, ven por acá, mira qué sorpresa te tengo; mira qué disfraz tan lindo te he preparado. De pierrot. Va a ser tu primer baile de máscaras, y tienes que ir muy bien vestido. ¿Ves tú?: de seda. Precioso, ¿no? Es precioso. Para que la gente se vuelva a mirarte, y tu pobre madre oiga los comentarios... Todavía no te lo pongas. Primero, a comer. Bebe ahora tu vaso de leche, y mastica bien la carnicita, ¿oyes? Las vitaminas, por Dios, que no se olviden con la prisa. Luego, luego, nos vamos para el baile. Aquí tengo las entradas.

—¿Cómo no habías de protestar tú? Tú siempre protestando. Y la culpa es mía; la culpa me la tengo yo, que nunca termino de aprender contigo. Contigo, la única forma es decir a todo amén. Se te había metido en la cabeza que tenía que ser el Casanova; lo que no sea el Casanova, para ti no vale nada. Y yo te garanto... Tengo la seguridad de que el Casanova ha de estar irrespirable en un día como hoy. Por querer hacer las cosas, uno, con buenísima voluntad...

—Pero, querido, si ya lo sé; si yo no te echo la culpa de nada; si yo no digo nada. Tú creías que el Casanova iba a estar irrespirable, okay; y me traes aquí, a Eldorado, que está irrespirabilísimo. Eso es todo; yo no me quejo.

—Pues imagínate, si esto está como está, cómo estará el Casanova.

—No veo por qué. Además, ¿no te he dicho ya que okay?

—En un baile de máscaras tiene que haber gente, me parece a mí. Si no hay gente, ¿qué baile de máscaras es ése, entonces?

—Okay, te repito.

—No, pero si no es cuestión de decirme okay. Hemos venido a divertirnos, ¿no es eso? ¡Creo yo! Y no es poco lo que piden por la entrada, para que, encima, andes con la jeta caída. Okay, okay.

—¡Por fin! ¡Ay, Señor, gracias a Dios que te encuentro, vida mía! Hasta con ganas de llorar estaba ya; no podía encontrarle. Tanto buscar, y no podía dar contigo. Claro, en este barullo... ¿Dónde te habías metido? ¿O es que a lo mejor llegas ahora mismo? Capaz serías. Tú llegas ahora, no me digas que no. ¿Por qué te has retrasado tanto?

—Pues, ¿y aquél pierrot gordote, siempre con la vieja a sus talones? Parece un flan.

—Fíjate, fíjate aquella mascarita, qué ingeniosa; aquélla, allí; la que parece que anda hacia atrás. ¿No la ves? Parecería que caminara de espaldas; da la impresión. Pero no es que camine de espaldas, fíjate bien; es que se ha disfrazado así: la careta en el occipucio, y por delante de las narices una melena larga, que apenas si la dejará ver. Qué interesante, ¿no? Y lo mismo la ropa: se ha vestido lo de atrás por delante, y lo del pecho a la espalda. ¡Vaya broma! Cuando no le ves los pies es igual que si anduviera para atrás. Mira, mira: ahora se pone a bailar con el soldado romano de las piernas peludas. Un poco indecente resulta la cosa, pero divertida. Sugestivo, ¿no?; pero en el fondo, ¿qué? Después de todo, nada.

—¡Qué suerte, qué felicidad, bien mío, haber podido escaparnos los dos solitos, con estos disfraces tan iguales! Mi pierrot y tu pierrot. ¿Cuántos pierrots habrá aquí? Infinitos. Una pareja más de pierrots, eso es lo que somos nosotros. ¿Quién va a

reparar? Y ahora, aquí, en este rincón, solos, solitos, solititos en medio de tanto sinvergüenza y tanto loco. ¿Te das cuenta? Tenemos tres horas completas para no pensar en nada más que en esta felicidad de estar juntos, sin que nadie nos moleste, durante tres horas.

—Sí, encanto mío, aquí solitos tú y yo. Durante tres horas completas. Hasta me parece imposible; es un sueño. Dame, dame la mano, acércate bien, no te separes, no me hables, no me toques tampoco. No, ahora no; abrázame nada más. ¿Qué nos importa quién pase por delante de nosotros, quién mire o vuelva la cara? Nadie puede conocernos. Estamos solos en el mundo, ¿verdad, tesoro mío? Podrían pararse ahí enfrente tu mujer y tus hijos, mi padre, mi madre y toda mi gente: ¿qué importaría? Nadie iba a adivinar que estas dos mascaritas, estos pierrots tan cariñosos, éramos nosotros. ¡Cómo te quiero!... Pero no me toques ahora; no puedo, tú sabes; luego, un poco más tarde.

—Adiós, odalisco.

—Aquí, uno se cae, y ya no hay quién lo levante del suelo. Dicen: "Está borracho", y pasan de largo. "Un borracho", y lo dejan a uno tirado debajo de la mesa. Pero ¿qué más me da



a mí eso? Ni eso, ni nada. Yo me río del mundo, sus pompas y vanidades. Todo me trae sin cuidado. Si el piso es de madera, también mi espalda y mis piernas, y mi cabeza, son de madera. De madera es la pata de la mesa, tan barnizada, reluciente, abajo fina, más arriba contorneada, en lo alto cuadrada bajo el pliegue del mantel; y a su lado, de madera parecen esas dos piernas de mujer, extendidas, cansadas, saliendo de unos muslos que asoman por debajo de la falda. ¿De mujer, o de vieja? De una vieja asquerosa; de una viejona, seguramente. Los pies se le han escapado de los zapatos y de vez en cuando estiran los dedos, empujándose hacia arriba, dentro de la puntera de la media, como la colita de un animal torpe. Más allá, otros pies, muchos pares de pies, pasan persiguiéndose al compás de la música; pies de mujer y pies de hombre; pero éstos aquí, éstos que mueven de vez en cuando los dedos a la altura de mi cabeza, cansados ya, pertenecen sin duda a una vieja que —apostarí yo— no se ha quitado el antifaz. Se sacó los zapatos, pero el antifaz lo tendrá bien encajado, para que no se vea que es una vieja repulsiva la dueña de esta mano que, ahora, llena de sortijas, percutida, con manchitas color de hoja seca, pero eso sí muy cargada de anillos, ha descendido y se rasca perezosamente el muslo izquierdo, dejando en el pellejo unas señales amarillas, como si me rascara a mí la calva; mientras que yo, pobre de mí, ya que nadie acude a levantarme del suelo, me duermo, me duermo, me duermo, me duermo.

—“Ahora van a ver todos éstos quién soy yo” —dije entonces. Se pensarían ellos que yo no soy hombre para eso, y para mucho más.

—¿Por qué me has traído aquí? No debíamos haber venido aquí. Me gusta, sí; pero tengo miedo. Temo que algo va a pasarnos. Tú... Cada vez que pienso que podrías desaparecer, de pronto, en medio de toda esa multitud... ¿Para qué has tenido tanto empeño en traerme? Y en hacerme beber tanto? Si sabes que me hace daño, si te lo tengo dicho y redicho, que yo enseñada me mareo, me descompongo, me siento mal, y ya no soy más yo...

—Bueno, ahorita nos vamos. Anda, vámonos. Te llevo para otra parte.

—Muy tonto es lo que es este niño.

—Como comprenderás, ya no podía más. Hace calor y más calor; hace un calor insufrible. Y ¿de qué valía que me quedara allí, velando junto al cadáver, cuando no hay quien aguante ya los olores? Ya sé que tendré que arrepentirme toda mi vida; pero, hija mía, tú eres mi amiga; tú tienes que comprenderme y compadecerme. Y si no, que te zurzan.

—Ustedes, muchachos, no saben nada de nada; ¡qué van a saber! Están criados como señoritas, en el mayor regalo, y no pueden figurarse siquiera lo que es la vida de un viejo lobo de mar. Digan, jovencitos, ¿por qué no me piden que les cuente los peligros, las tempestades, las batallas? Sólo les interesa oír la historia de mi noche de bodas, que la he contado ya no sé cuántas veces. Se regodean con eso.

—Pero es que yo no la he oído nunca. Ni éste. Ni éste. ¿Tú la has oído alguna vez, odalisca? Tampoco. ¿Ve? La odalisca tampoco la ha oído. Anda, cuéntela, mi sargento.

—Si no tiene nada de particular, idiotas. La contaré, pero no tiene nada de particular. Fue una boda excelente. La cosa había empezado como de costumbre: “¿Tú me quieres?” “No digo que no.” “Bueno, pues entonces vamos a casarnos.” La ceremonia estuvo muy bien. Fueron padrinos el capitán y su señora. Hubo banquete, en un café que tiene salón-comedor independiente, cerca del puerto. Comimos de todo, con abundantísimo vino, y licores de postre. Y cuando el capitán dijo que, lamentándolo mucho, tenía que ausentarse, yo levanté la reunión. “Andando”, le ordené a mi esposa, y nos fuimos para casa entre las cariñosas ovaciones de los convidados.

—¿Y luego?

—Llegamos, y ya pueden suponer. La casa estaba sola, claro está. “¿Qué hacemos?”, le dije a ella. Y ella me contesta: “Pues lo que tú quieras.” Yo propuse echar una partidita de cartas.

—¿Una partidita de cartas?

—Una partidita de cartas.

—¿Los dos solos?

—Los dos solos. En la casa no había nadie. Conque nos pusimos a jugar, y jugamos un buen rato.

—Y así fue como se pasaron ustedes la noche de bodas.

—No, tonto; porque a poco empecé a calentarme yo, y me levanté de pronto para tirarle el zarpazo; pero ella, que me vio las intenciones, se alzó también de su silla y empezó a huirme

alrededor de la mesa. ¡Qué miedo que tenía! Decía que yo abandonaba el juego porque había visto que ella iba ganando. Corría y saltaba; yo no podía pillarla. Se escapaba, riendo, alrededor de la mesa, y yo no conseguía echarle el guante.

—Pero al final pudo agarrarla.

—¡Qué revolcón le di, muchachos! “Deja, no seas bestia, espera, que me vas a romper el vestido”, me decía. “¿El vestido? Sí, sí, Aguarda y verás.”

—Pero, Pascualín, criaturita, ¿qué haces aquí tú, hijo de mi corazón, escuchando disparates?

—Déjelo, señora; no se preocupe. Ya es un hombrecito.

—Y usted un grosero. Vamos, vámonos de aquí, angelito mío.

—¿Y adónde quieres que nos vayamos, mami?

—Adonde no oigas esas cosas, nene.

—Pero es que...

—Te lo tengo muy dicho. Debes tener cuidado de con quién te juntas. Tu pobre madre siempre se ha desvivido por procurarte buenas compañías, y tú... Baila, nene; saca a bailar a alguna mascarita decente; baila un poco, que el ejercicio te hará bajar algo de peso, para que no te llamen todos gordínflón, los muy envidiosos. ¿Ves aquella niñita vestida de pastorcilla? Pues con ella podrías bailar. Anda, ámate. ¿No quieres que me acerque yo a pedirle que baile contigo?

—Pero si sabes que no me gusta bailar, mami, y ni siquiera sé.

—Pues hay que aprender, hijo.

—¿Crees que no me he dado cuenta, pendón? Eso demuestra lo que tú eres: un verdadero pendón, una porquería humana, una basura, lo más arrastrado que pueda haber en el mundo. Me he dado muy bien cuenta, pedazo de carroña. Con una mano toqueteándome a mí por dentro de la ropa, y con la otra, con mucho disimulo, haciéndole la cochinada a aquella especie de estantigua. ¿Quién era?, que si llego a echarle la garfada... Pero, no; buena prisa se dio a escurrirse como una anguila, a escabullirse como una lagartija, apenas se percató de que yo no me estaba chupando el dedo. No sé ni cómo no te mato, basura humana, mierda. ¡Qué asco! Déjame que escupa, que vomite; ¡qué asco! Con una mano a mí, y mientras tanto, con la otra...

—A los menores de edad no se les expenden bebidas alcohólicas, por más que se presenten disfrazados de pierrot. Está prohibido, ¿sabes, mocosos? Y si vuelves a sacarme la lengua, te...

—Pero, señor, si lo que yo le he pedido es un heladito de fresa. Usted no me insulte.

—¡Qué tipo, ese sargento, no! ¡Qué bárbaro! ¡Ay! ¿te imaginas un hombrón así?

—No me digas, chico. ¡Mujer suertuda, la esposa!

—¿En qué terminó lo del sargento, muchachos?

—Tu mamina querida no te dejó escuchar lo mejor del cuento.

—De mi madre no consiento yo que nadie hable mal; no lo consiento, y basta.

—Pero, pedazo de pierrot, ¿quién...? Mira, anda, vete con tu mamina, y no me hagas desbarrar. Caramba, muy tonto es lo que es este niño.

—Estaba empeñado el muy burro en darme por donde no es; pero yo, claro está, no me dejé; qué se ha creído. No me dejé, qué va. Que se lo haga a su santa madre, si gusta.

—No te enfades; tú enseguida te enojas. Pero la verdad es que aquí la atmósfera está demasiado cargada. Nada sería el humo del tabaco, las ventosidades, sino que a eso se une el olor de tantísima vomitera. De modo, querido, que si no tomas a mal...

—Okay.

—¡Qué belleza, Dios mío; qué fascinación! Todo lo que siempre arrebató mi fantasía de niña; todos mis juguetes: piratas fieros, arlequines, marineritos, un gallo, mosqueteros, damiselas, arlequines, pierrots, gatitos y gatazos, aquel fraile tan cómico, apaches, apachas. Y ahora esta odalisca, esta encantadora odalisca, que de improvisito se ha lanzado a ofrecernos la danza de los velos. ¿No es maravilloso? Viéndola evolucionar con tanta gracia, saltar y contraerse como una llama viva entre las brumas de sus tules celestes, dorados, rosa, bajo esta luz suave como rayo de luna, ay, a nadie me atrevería a confesárselo; pero yo, que todavía no he besado labios ningunos, daría un mundo por besar ahora mismo los de esa odalisca adorable.

—Señora, señora, que a su niño lo están violando en la cabina del teléfono. Acuda pronto, señora; acuda enseguida. Eso es un escándalo. Van a reventar la cabina.

Otra vez *Al filo del agua*

Por Víctor FLORES OLEA

Se ha dicho mucho que la novela es un espejo. Pero ¿en qué consiste leer una novela? En saltar dentro de ese espejo, en vivirlo. Cuando leemos una novela nos encontramos con personas y objetos que nos son familiares, que reconocemos fácilmente; o, por el contrario, con una multitud de situaciones, de cosas, de individuos que nos son extraños, ajenos. La novela nos brinda un repertorio de preocupaciones, de ideas y de caracteres que pueden interesarnos o no; cuyo lenguaje nos dice *algo* o, al revés, que se expresa a través de símbolos cuyo sentido no logramos encontrar.

En estos días he releído *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Confieso que de mi anterior lectura —hace unos diez años—, conservaba apenas una imagen borrosa, diluida ya por el paso del tiempo. Conservaba la imagen de un libro que nos habla de la vida de un pueblo mexicano de antes de la Revolución; pero, al fin y al cabo, de costumbres y de una atmósfera social que pertenecen al pasado. Pensaba ingenuamente que la novela de Yáñez se concretaba a registrar cosas y personas que la Revolución Mexicana había dejado atrás para siempre. Cuando me dispuse a emprender esta nueva lectura supuse que iba a recorrer, en cierta forma, un mundo de fantasmas. Por lo demás, a pesar de que se han publicado algunas notas entusiastas sobre *Demain la tempête*, creí difícil que al lector francés le dijese algo ese mundo vernáculo, tan nuestro, que es el mundo de la novela de Yáñez. Y pensé que dicho entusiasmo era uno de tantos casos de efímero interés europeo por el folklore de un remoto país.

Estaba completamente equivocado. Me sumí en la lectura de *Al filo del agua* —salté dentro del espejo—, y en vez de un mundo perdido de fantasmas encontré un conjunto de personas y cosas que me son familiares, un clima espiritual que podía reconocer fácilmente. El mundo de Yáñez es algo que nos pertenece íntimamente; y es algo de una extraordinaria actualidad. No tanto, tal vez, por el detalle, cuanto por la atmósfera, por las preocupaciones, por la inercia social y la tradición que lo invade todo, por el carácter dominante de la vida de un pequeño pueblo nuestro aislado del exterior. Es muy posible que el hombre de Yáñez, para un francés, sea una trampa, un artificio, un

mero producto irreal del arte. Para nosotros, en cambio, es algo cercano, real, una presencia auténtica. Y me atrevo a decir que los lectores de otros lugares no pueden ser ajenos a este realismo y a esta autenticidad; hasta tal punto la novela universaliza las preocupaciones del hombre, sus relaciones con el mundo y consigo mismo, su actitud frente a los mandatos de la costumbre y la tradición. Y esto, seguramente, es análogo en todos los países, pese a las diferencias meramente circunstanciales.

Sin embargo, no podía dejar de preocuparme la actualidad y la presencia viva del mundo de Yáñez. Después de cincuenta años de historia —largo tiempo después de que el agua ha caído y de que la tempestad convulsionó nuestra sociedad—, encontramos todavía, con una frecuencia alarmante, idénticos pueblos e idénticas vidas a las de la novela. ¿Qué ocurrió con esa *tempestad* que, a pesar de su fuerza, dejó sin alterar los estratos más profundos de la vida mexicana? ¿Qué ocurrió con la Revolución que, no obstante haber transformado a lo largo y a lo ancho el rostro del país, dejó en pie, sin cambios perceptibles, la vida y costumbres de esos pequeños pueblos mexicanos? ¿De qué materia están hechos, que la tormenta no alcanzó a modificar sus rasgos más hondos y decisivos? Estas preguntas, naturalmente, pueden contestarse desde diferentes puntos de vista. Podríamos hablar de los factores económicos, políticos y sociales que están en la raíz del fenómeno. Podríamos hablar también del contenido de la Revolución y demostrar que, como fue, era incapaz de provocar transformaciones tan profundas. Y podríamos hablar de historia y de sociología. Lo más sorprendente, sin embargo, es que Yáñez nos habla de todo esto con otro lenguaje: el del arte. O mejor: responde a esas preguntas con la realidad en la mano, sin recurrir a abstracciones y a generalidades. Yáñez nos describe una realidad, social y humana, que no podía alterarse por los efectos de esa tempestad, de esa Revolución. Pone al descubierto sus resortes más íntimos, sus motivos, las causas de su "estabilidad". Y nosotros podemos entender las razones de la permanencia y la inmovilidad de esos pequeños núcleos de sociedad que son los pueblos mexicanos. Y en esto reside, a mi manera de ver, el mérito más alto de la novela de Agustín Yáñez; que, sin discusión, es una obra de arte *redonda*, plenamente lograda.

Dije al principio: la novela es un espejo. Pero una gran novela —como *Al filo del agua*— refleja fielmente, con toda la intrincada complejidad de sus problemas, una determinada realidad. Reproduce la vida, pero no *tal como es* cotidianamente, con sus vulgares hechos y acontecimientos de todos los días, sino como es *típicamente*; es decir, crea *tipos*, construye caracteres y situaciones universales, y explica los motivos profundos que determinan el curso de la vida. *Al filo del agua* de Agustín Yáñez no se conforma con describir, en singular, uno de tantos pueblos que encontramos perdidos en algún lugar de la República; sino que, hablando de uno solo, nos revela cómo es típicamente la vida de todos esos pueblos. Y es que el arte no tiene nada que ver con la reproducción fotográfica de la realidad, sino con la creación de *tipos*, es decir, con la creación de una *nueva* realidad más alta y universal.

El autor de *Al filo del agua* afirma al principio de la obra: "Quienes prefieran, pueden intitular este libro *El antiguo régimen*." No estoy de acuerdo con Yáñez. Evidentemente la vida de sus personajes —esas *canicas*, como alguien las llama en la novela— está montada sobre determinadas estructuras sociales, políticas y económicas: sobre el *antiguo régimen*; no son vidas en abstracto, fuera del tiempo y del espacio. Pero, en la novela, esas estructuras apenas se dejan sentir, apenas son explícitas. En otras palabras: lo que interesa no es la descripción de las estructuras, sino las pasiones, los sentimientos, los motivos de los protagonistas de la novela. Dicho de otro modo: el tema del libro no es el antiguo régimen, sino la manera en que el viejo orden social se proyecta y se manifiesta en la vida concreta de cada uno de los personajes. Es decir, la manera en que éstos actúan y viven concretamente el marco social que les sirve de telón de fondo. Yáñez, por este camino, se acerca mucho al fondo de la cuestión: explicarnos *por qué* social y moralmente, para cada uno de aquellos hombres, la *tempestad* no podía alterar sus formas y ritmos de vida; la causa de que el vendaval de la revolución haya sido incapaz de modificar el antiguo régimen de esas costumbres, de esos "modos de ser".



—Orozco

"¿Qué ocurrió con esa tempestad?"

Acercándose a sus personajes, y acercándonos a nosotros, Yáñez pone al descubierto las causas de esa resistencia, de esa lejanía, de ese aislamiento. Y los motivos de que el viejo régimen siga siendo, en buena medida, el régimen actual.

El pueblo de la novela de Yáñez es un pueblo solitario, aislado. Sólo de tarde en tarde, y como a hurtadillas, le llegan noticias del "exterior". Es el centro del mundo. Lo "otro", el resto del planeta, no existe sino como algo profundamente extraño, como algo que no tiene razón de ser y cuya existencia no se puede justificar. Y más aún: como el principio del mal y de la disolución de la vida cerrada de ese pueblo de El Bajío. Hablando de los arrieros que llegan, se afirma: "Mantienen relaciones peligrosas e inquietantes que amenazan la tranquilidad lugareña; son los vehículos de infección comunicados con otros pueblos, con la capital, con el Mundo, enemigo del alma." Cada vez que alguien sale del claustro, y regresa, es portador de desgracias; el mal viene de fuera. Micaela ha salido y, por ese solo hecho, pierde sus virtudes; se convertirá en el catalizador de la tragedia. Damián, otro hijo del pueblo, ha ido a buscar fortuna en el norte; cuando vuelve —cuando se produce el choque entre lo íntimo del lugar y lo ajeno del mundo—, la desgracia se cierne sobre la santa paz de la comunidad. Victoria, la elegante dama "extranjera", también será causa de aflicciones, de borrasca. La vida, como nos la pinta Yáñez, es defensa y preservación; es, en cierta forma, algo estático e inmóvil. La moral se concibe como defensa de la tradición; la práctica religiosa, como exorcismo para alejar al "demonio", al principio de la disolución que viene de fuera. La vida, en este sentido, es un resultado de los mecanismos sociales y de los convencionalismos. La vida no se entiende como libertad sino como necesidad; como dócil y exacta aplicación de la tradición, y no como posibilidad de romper y renovar esa tradición.

La novela de Yáñez se desarrolla en dos planos distintos. Por un lado, la soledad del pueblo y la soledad de las almas; por el otro, las tentaciones que llegan del exterior: de otras regiones o de otros seres. Pero frente a la tentación, los protagonistas no logran sino adoptar una actitud: la de la rebeldía; es decir, la de la protesta subjetiva, personal, interior. En ese choque entre la convicción y la tentación los personajes sólo aciertan a torturarse moralmente; por eso, cada esfuerzo que emprenden para violar las "reglas del juego" y para vencer el mecanismo asfixiante de los convencionalismos, desemboca en fracaso y tragedia. El mundo de las instituciones es algo monolítico, algo que no podemos violar, a menos de que nos decidamos a afrontar el desastre. Para los hombres de Yáñez la única forma de vivir es en sujeción a lo establecido, a lo que *es*.

Hay en esto, evidentemente, la intuición de una permanencia como modo de ser del mexicano. Alguien ha hablado de semejanzas entre la novela de Yáñez y la obra de Rulfo. Ambas serían un intento por descubrir la *esencia* del mexicano. La comparación, a primera vista, es seductora. Sin embargo, creo percibir una diferencia fundamental entre los dos escritores. Para Rulfo, en efecto, el mexicano, el hombre, parece tener una esencia propia e inalterable que lo sitúa al margen de la historia; un *ser en sí* permanente por arriba de las catástrofes y de las aventuras de la vida. La atmósfera mágica, irreal, de los libros de Rulfo, resultaría directamente de ese modo de ser eterno de la esencia del mexicano. Para Yáñez, en cambio,

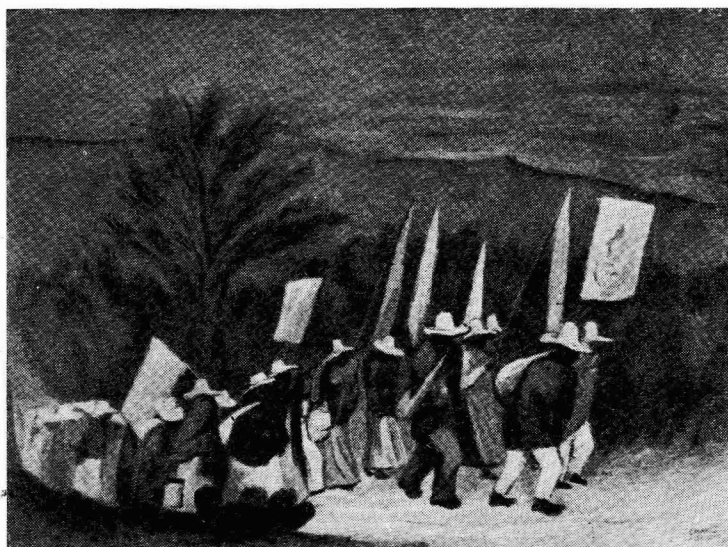
nuestro carácter no existe como algo eterno e inmutable, independiente del exterior. La vida de sus protagonistas adopta formas determinadas *porque* hay una base social que la origina, que la condiciona. El hombre de Yáñez no está al margen o por arriba de la historia, sino en la historia. El principio explicativo del carácter del mexicano, en Yáñez, no se encuentra en la metafísica, como en Rulfo, sino en la sociedad.

¿Por qué entonces la descripción de esa sociedad estática e inalterable? Tal vez porque Yáñez piensa que entre la historia y el hombre hay una perpetua tensión y lucha que no se decide jamás en favor de una de las partes; el hombre se aferra a su propio ser y a su propia tradición, y resiste hasta lo último las potencias transformadoras del exterior. Sin dejar de ser él mismo, el hombre está continuamente expuesto a la tempestad, al filo del agua. Pero también hay la idea, posiblemente, de que nuestras transformaciones sociales no han sido lo suficientemente profundas y radicales como para modificar desde los cimientos, y para siempre, nuestro modo de ser. En la novela de Yáñez, allá lejos, fuera del ámbito de la comunidad que describe, se gesta la tempestad y la borrasca. Sin embargo, esa tempestad aparece a los ojos de sus personajes como algo profundamente remoto, que no tiene nada que ver con la intimidad de sus vidas; como algo que no tiene asiento en cada una de las almas. Esa tempestad, por *externa*, por *ajena*, no lograría transformar los estratos más profundos de nuestro ser. La Revolución Mexicana de 1910 modificó muchos aspectos de nuestra vida, es cierto; sin embargo, dejó en pie la *enajenación* fundamental del hombre, las desigualdades radicales, la explotación de unos por otros. La tempestad, en última instancia, no sería sino un vendaval que, como tantos otros, pasaría de largo dejando sin resolver problemas ancestrales del pueblo mexicano.

Se ha dicho que el estilo de Yáñez es un estilo barroco. Estoy de acuerdo, si no le conferimos al término un sentido peyorativo que pareciera indicar que se trata de un estilo artificioso y gratuito. Nada más falso; el estilo de Yáñez es barroco porque es barroca la realidad que describe, porque es una realidad complicada, llena de matices y de pliegues que es preciso ir descubriendo ante los ojos del lector. En este sentido, el estilo de Yáñez es algo necesario a la obra, la *forma* adecuada para presentarnos esa realidad. En *Al filo del agua* contenido y forma se condicionan recíprocamente, se "exigen" uno al otro. La forma es la justa expresión del contenido.

En Yáñez, la palabra exacta, el estilo preciso, apretado, nos lleva de la mano por los vericuetos de esas vidas que van integrando la atmósfera densa de ese medio social. Y le sirve además para elaborar la presencia casi física de la tormenta que se avecina. Para crear ese ambiente cargado de inminencias que no tardarán en aflorar. En este sentido, la novela de Yáñez es un ejemplo para nuestra más joven literatura; tanto más —si se propone reflejar nuestro mundo y nuestros problemas— cuanto que también nosotros vivimos una época cargada de inminencias, también, en cierta forma, al filo del agua.

* Ponencia presentada en la Mesa Redonda que tuvo lugar el 17 de octubre de 1961, en el Instituto Francés de América Latina, en homenaje a Agustín Yáñez con motivo de la traducción al francés de *Al filo del agua*. Participantes: José María González de Mendoza, Jaime García Terrés, Enrique González Casanova, Ramón Xirau y Víctor Flores Olea.



—Chávez Morado

"nos describe una realidad social y humana"

Carta de París

Por Manuel TUÑÓN DE LARA

En esta semana no nos podía faltar un "Nouveau Roman" ha escrito el guión de *El año pasado en Marienbad*, realizado por Alain Resnais, el creador de *Hiroshima, mi amor*. Han vuelto de Venecia con el primer galardón y han revolucionado de arriba a abajo el mundo cinematográfico de Francia y, probablemente, de toda la Europa Occidental. Parafraseando una frase algo sobada en Francia, Robbe-Grillet ha proclamado la muerte del "cine de papá". Ya lo saben ustedes: Chaplin y Stroheim, Einsteinstein y Carné son "el cine de papá". *El año pasado en Marienbad*: el seductor dice a la candidata a seducida que se habían visto, y tal vez amado, "el año pasado en Marienbad"; la mujer ¿se deja seducir o es fiel a su marido, tercer e inevitable personaje del film? Pero todo esto resulta más claro así, dicho, que visto. En un decorado hermético (interiores sin ventanas y con espejos, jardín de formas geométricas), los seres humanos, las estatuas, los objetos nos van

Ya en muchas ocasiones se ha dicho que un buen escritor no es *a fortiori* un buen novelista. ¿No será ése el caso de Sollers?

Pero el asalto a la razón continúa, con la novela de Paul Guimard, *La ironía de la suerte*: el procedimiento ya fue empleado en una novela de Henri Thomas, pero aquí es llevado al extremo. Se parte de un hecho: Antoine, perteneciente a la Resistencia francesa, mata a un oficial nazi y cae a su vez bajo las balas alemanas; Marie-Anne, amante de Antoine, terminará por casarse con un amigo de éste, Juan. Pero, de repente, Guimard raya de un plumazo el relato y la intriga. ¿Y si las cosas no hubieran sucedido así? ¿Y si por dos hechos de azar Antoine no hubiera matado al nazi? Entonces se hubiera casado con Marie-Anne, de la que se habría divorciado más tarde; la existencia de una multitud de personajes secundarios hubiera transcurrido por caminos enteramente diferentes. Guimard propone mil soluciones diferentes sobre la muerte, sobre el amor... Todo puede ser de otra manera y parece como si los seres humanos estuviesen inermes ante el destino.

No hay lugar a dudas. La moda de hoy es acabar con Descartes o, dicho de otro modo, acabar con lo razonable, con las "ideas claras y distintas". Es, por lo menos, la moda en la patria de Descartes. No es moda nueva, sin embargo. El asalto a la razón tuvo espléndida floración con los "ismos" de 1920 a 1930; en uno y otro caso la "vanguardia" literaria y artística parte lanza en ristre contra los molinos de viento, mientras los Duques y los Juan Haldudo ríen a mandíbula batiente. Porque —para ellos— mientras menos se piense, mientras menos autoridad se conceda a la razón, pues... ¡tanto mejor!

Pero el asalto se ha dado en toda regla, y utilizando armas de primera calidad, en el frente cinematográfico. Nada menos que Robbe-Grillet, el padre del

entregando una realidad fragmentaria; si él y ella se vieron o no se vieron en Marienbad, si se quieren o no... averíguelo Vargas. Aquí no hay asunto; aquí hay retazos del existir, dados en formas plásticas de innegable belleza: el espectador debe componer el resto.

La experiencia es interesante y está realizada en verdadero alarde de maestría cinematográfica. Pero el sentido de la "operación intelectual" en que se inscribe este film lo dan esos críticos que gritan con frenesí voluptuoso: "es la muerte de Descartes", "es un puntapié al realismo psicológico habitual en que reinan la causalidad y la sucesión" (figúrense ustedes qué crímenes).

Georges Sadoul ha revelado que Alain Resnais ha realizado esta cinta a defecto de otras cuyos asuntos, de hiriente actualidad, hubieran sido vetados por la censura. Es lógico en el que fue realizador de *Noche y niebla*, la más rotunda condenación cinematográfica de los campos de exterminio nazis. Alain Resnais realiza un film sin asunto cuando no puede realizar el asunto que lleva en el alma. Pero *El año pasado en Marienbad*, bajo la forma de invitar al espectador a que piense, a que cree él mismo



París: "manifestaciones que son de creación cultural"

el asunto con los fragmentos que se le dan es, ni más ni menos —digámoslo de una vez—, un gesto más de *escapismo*. Como en las novelas, como en las plásticas, se trata de liquidar la razón —con la cual, sin embargo, ha podido avanzar la humanidad durante un puñado de siglos—, de minar las convicciones, de sembrar la duda negativa, de sonreír displicentemente ante los “buenos sentimientos”. ¿Para qué sirven los buenos sentimientos?, parecen decir los representantes de esta nueva “vanguardia”. Cuando se sabe que dos educadores —los señores Teindas y Thireau— han publicado los resultados de una encuesta entre millares de adolescentes —estudiantes y aprendices— cuya inmensa mayoría sólo aspira a tener dinero, mujeres, un cochecito y una jubilación sustanciosa, sin participar de ningún ideal constructivo, se da uno cuenta de las dimensiones aterradoras del problema.

[París, octubre 9 de 1961]

Un año más la vieja Sorbona ha abierto sus aulas a millares de estudiantes (muchos de ellos de otros países), que llegan a ella atraídos por el renombre, ganado en buena lid, de conjugar los valores del humanismo con el más riguroso conocimiento científico. Llenáronse también aulas y laboratorios de la nueva Facultad de Medicina, en la rue des Saints-Pères (casi frente al viejo hotel donde Antonio Machado vivió con Leonor, esquina a la rue de Perronet), y ya comienzan a habilitarse los nuevos locales de la Facultad de Ciencias, ganados en áspera lucha de años a los intereses privados de los mercaderes de vinos.

Verdad es que autoridades académicas, organizaciones de estudiantes y profesores se lamentan de ciertas insuficiencias materiales; para ser sinceros, diremos que su indiscutible existencia no resta brillo ni alegría a este recomenzar de las tareas universitarias.

Tampoco por ello deja de ser la Universidad uno de los “hauts lieux” —para emplear la expresión de aquí— de la conciencia francesa, santuario de conciencia me atrevería yo a decir. Nadie ignora que el tema del neo-racismo inquieta seriamente a los espíritus europeos. Las extravagancias peligrosas de los “Teddy-Boys” británicos, el relente de un antisemitismo vergonzante aquí y allá, la existencia de la discriminación racial en África del Sur, y otros fenómenos que por conocidos me huelgo de citar, hieren las mejores sensibilidades europeas. La concesión del premio Nobel de la Paz (ex-equo con el difunto Hammarskjöld) a un negro, Albert John Luthuli, figura señera del liberalismo sud-africano, particularmente maltratado por el racismo en el poder, ha impresionado favorablemente a todo el mundo del espíritu. Este mundo, que ha sido siempre el principal motor de la irradiación cultural francesa, es particularmente sensible a esta cuestión. No es, pues, extraño que una veintena de profesores universitarios (entre ellos sabios de renombre mundial como Kastler, Gurvitch, Hauriou, Schwartz, Meyerson) y unos cincuenta escritores (recuerdo los nombres de Sartre, Jean Cassou, André Breton, Simone de Beauvoir, Aragon, entre los veteranos, y Butor, Natalia Saurrate, Marguerite Duras, de la “nueva ola”) hayan creído necesaria una enérgica y pública toma de posición

frente al racismo. Hilaire Cuny, conocido escritor científico, que triunfó hace poco con su libro sobre Joliot-Curie, ha emprendido también la labor de desmontar —partiendo de las tristes experiencias del III Reich— la base pseudocientífica del racismo.

Pero si esas afirmaciones, que tanto honran a la cultura francesa, constituyen algo así como la superficie, algo encrespada, de la vida espiritual de estas semanas, otras manifestaciones que son de creación cultural forman como las ramas sólidas de este vigoroso árbol, que siguen dando sus frutos y acreditando así su razón de ser.

Pero hay que hablar también de lo que siempre constituye un acontecimiento teatral: una obra de Bertold Brecht. En este caso se trata de *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial*, puesto en escena por Roger Planchon e interpretada por Jean Bouise. Este personaje, ya célebre en la Europa central entre las dos guerras, fue reencarnado por Brecht, situándolo en la Checoslovaquia ocupada por los nazis. Schweyk es, sencillamente, un pillo de siete suelas, un truhán redomado, que se defiende del nazismo a su manera —asocial, insolidaria— mediante tretas astutas, con la sonrisa de cuco en los labios. Alguien ha dicho que Schweyk no es un héroe sino un anti-héroe; es verdad, y la obra nos deja esta impresión de desazón, incluso en sus fragmentos de ópera granguñolesca,

cuando Schweyk se enfrenta con Hitler en la estepa rusa o cuando aparece este último con sus dignatarios. Gisselbrecht, traductor con Joël Lefebvre de la obra, recuerda la frase en que Brecht decía que don Quijote, Candide o El Revisor son espejos cóncavos, pero al fin y al cabo espejos. Schweyk no deja de serlo y en ello puede que resida el mayor valor de esta obra que no se presentó jamás en vida de su autor. Hay que añadir dos palabras sobre la escena giratoria montada por Planchon, que suprime el ángulo estático del espectador. Esta visión dinámica está reforzada por el decorado inteligente de René Allio, cuya gama cromática negro-gris-blanco contribuye a la visión de ese mundo sórdido del nazismo, cuyas salpicaduras llegaban a todos los Schweyk vivientes. Porque con la sola arma del chiste no se ha derribado jamás ninguna tiranía.

No quiero terminar esta carta sin decirles que Pablo Picasso ha cumplido ayer ochenta años. Artistas y escritores han comenzado ya en París los homenajes al gran Pablo; durante la semana entrante Niza y Vallauris ofrecerán su mejor aire de verbena meridional en honor al malagueño, que allí ha echado raíces. De todo esto espero que hablemos, y mucho, pronto. Porque Picasso es un jalón, no sólo de la historia plástica, sino también de la dignidad del hombre.

[París, octubre 25 de 1961]

Carta de Estados Unidos

Por Manuel DURÁN

La gran novedad literaria de estos últimos días ha sido la publicación de una nueva novela de Salinger, titulada *Zooey and Franny* (algo extrañamente, pero el título está compuesto por los nombres de dos personajes principales, y los héroes de Salinger suelen llevar nombres extravagantes). Salinger es quizá el escritor predilecto de la juventud norteamericana. Sus personajes adolescentes, retratados con precisión, ofrecen una mezcla de inocencia y egoísmo, de individualismo rebelde y aceptación inconsciente de ideales sociales, que permiten a los jóvenes lectores identificarse plenamente con ellos. Muchos de sus cuentos han aparecido en la revista *New Yorker*, y representan bastante bien el espíritu de esta publicación: elegancia, cosmopolitismo, pero siempre con reservas, sin subrayar excesivamente ninguna opinión demasiado personal. El neologismo que expresa la actitud de la revista, y el estilo de Salinger, ha sido ya aceptado por el uso corriente en los países de lengua española: es “la sofisticación”. Pero a ello Salinger añade la descripción de la torpeza propia de la adolescencia. Sus cuentos no tienen un final bien definido, son como conversaciones interesantes y reveladoras que se acaban de pronto sin saber por qué, como si los personajes se hubieran dado cuenta de que habían ido demasiado lejos y de que sus esfuerzos por definirse a sí mismos eran absurdamente pretenciosos. La novela que acaba de publicar no llega, en el fondo, al nivel artístico de sus mejores cuentos, y ello se debe, quizá, a que una novela exige a su autor

unas convicciones artísticas mucho más definidas que las que Salinger posee.

Otro escritor norteamericano de primera fila, y del que se hablará mucho en un futuro próximo, es Edward Albee. En Nueva York han empezado a ensayar una nueva obra teatral de Albee, que por ahora no tiene título. Es, según parece, la respuesta norteamericana a los problemas que plantea el *Rinoceronte* de Ionesco; y las afinidades que unen a Albee con Ionesco y los otros dramaturgos europeos de vanguardia son muchas. Baste decir que la mayor parte de los empresarios se niegan todavía a representar sus obras, porque las juzgan demasiado complicadas y misteriosas, y creen que el público no reaccionaría favorablemente; en lo cual se equivocan probablemente, puesto que en un país tan vasto como éste hay público para todo, y si bien el teatro de Nueva York suele estar dominado por el género híbrido, mitad comedia y mitad opereta, que se llama “comedia musical”, es evidente que actualmente existe en Estados Unidos un público selecto que no solamente acepta obras más difíciles sino que las reclama. Ocurre con el teatro lo mismo que con el cine: el éxito del teatro europeo de vanguardia, y del mejor cine europeo, ha educado a todo un sector del público, al que las producciones comerciales corrientes le parecen sentimentales, absurdamente anticuadas, e incapaces de revelar nada nuevo, y es este público el que ayudará a renovar el teatro y el cine norteamericanos.

Y sin embargo, es preciso señalar que la publicación que más se ha leído y

discutido en el país durante las últimas semanas nada tiene que ver con la literatura. Es un folleto profusamente ilustrado, publicado por el Departamento de la Defensa Civil, sobre construcción de refugios contra los ataques atómicos, del cual se han tirado ya unos cuatro millones de ejemplares, y que se ha convertido en el *best-seller* más sombrío y deprimente de estos últimos años. Coincidiendo con este interés por los refugios anti-atómicos, que algunos juzgan mal-sano, y otros afirman basado en el instinto de conservación más elemental, el programa de televisión titulado *The Twilight Zone* (*La zona crepuscular*), escrito y dirigido por Rod Serling, y que por cierto es uno de los más interesantes de la televisión norteamericana, ofreció hace unos días a su público la espeluznante, si bien imaginaria, aventura de una familia norteamericana sorprendida por la guerra atómica. El padre, un médico previsor, había hecho construir un refugio para los suyos. Suena la alarma; los vecinos, enloquecidos, que unas horas antes le habían dado una fiesta para festejar su cumpleaños, asaltan su refugio y tratan de derribar la puerta para penetrar en él y salvar así sus vidas. La alarma resulta ser infundada, y todos tratan, con grandes dificultades, de volver a una existencia normal.

Mientras tanto, lo que pudiéramos llamar "política universitaria" norteamericana, y que tan distinta es, en el fondo, de la mexicana, sigue un rumbo algo incierto que la lleva hacia la tragicomedia. La nota alegre y excesivamente frívola la dieron hace unos días los estudiantes de la gran Universidad de Wisconsin, que cuenta con más de veinte mil alumnos, muchos de los cuales, intoxicados por un partido de fútbol y una noche de luna, trataron de asaltar la Residencia de Señoritas y causaron general alarma entre los pacíficos habitantes de la ciudad de Madison. La nota trágica se encuentra en el fracaso casi total del proyecto de ley gracias al cual Kennedy quería ayudar a la educación con fondos federales, y que habría contribuido en mucho a resolver la crisis económica de muchas escuelas primarias y secundarias. El proyecto ha sido desechado por el Congreso; y Abraham Ribicoff, Secretario de Educación, en un reciente discurso dirigido a los rectores, directores de institutos de segunda enseñanza y educadores en general, les ha reprochado duramente, llegando casi a increparlos, su falta de actividad durante las semanas en que el Congreso debatía el programa y lo rechazaba. Si los educadores se hubieran movilizado y hubieran escrito cartas a sus representantes en el Congreso, el destino de la ley hubiera sido otro. ¿Ingenuidad u optimismo excesivo? En todo caso, un país en que los más graves problemas pueden ser resueltos a base de escribir unas cuantas cartas a Washington es un país que no parece todavía presa de la desesperación. La comodidad y el optimismo siguen presentes, siguen actuando como un buen lubricante, tranquilizando a las masas, aun cuando el motor no funcione por ahora al ritmo deseado.

El idioma inglés, igual que el español, abunda en expresiones ambiguas, que no tienen el mismo sentido para todos los que las emplean o las escuchan. Si le hablamos de "la nueva ola" a un aficionado al cine, entenderá inmediatamente



Nueva York: "construcción de refugios contra los ataques atómicos"

que nos referimos a la nueva generación de directores de la cinematografía francesa. Pero si nuestro interlocutor es un profesor norteamericano, creará que estamos hablando del problema que más inquieta a los educadores de su país: la nueva ola de estudiantes universitarios. Un ejemplo concreto: en la gran Universidad de California las inscripciones han aumentado este año en un diez por ciento; la cifra total de estudiantes llega a más de cuarenta mil. Esta cifra no asustará, por cierto, a los que estén familiarizados con el crecimiento de la Universidad Autónoma de México, pero no hay que olvidar que el caso de California se repite por todas partes en un país que cuenta con más de mil centros de enseñanza superior; que en varias universidades se prevé un aumento del diecisiete por ciento para el año que viene, y que pasan de los cuatro millones los alumnos que siguen actualmente cursos universitarios o técnicos superiores.

La gran sensación de la temporada artística en Nueva York ha sido la exposición de arte chino montada con materiales recibidos de Formosa. Vale la pena igualmente visitar la exposición de escultura italiana reunida por Columbia University: algunos de los Marini exhibidos en la misma resultan muy superiores a sus esculturas más conocidas. Pero el arte chino es quizá el que mejor puede apreciarse al verlo directamente: hecho de matices, de la intangible relación entre líneas, delicadas masas de color, y materiales casi aéreos, es un arte que pierde mucho al ser reproducido, y gana al ser visto de cerca

Otra exposición curiosa es la del desnudo en la pintura norteamericana, compuesta en su mayor parte —como ha observado el crítico John Canaday— por obras de calidad dudosa, precisamente porque la tradición norteamericana, en gran parte puritana, incluso en el terreno del arte, no permitió en el siglo pasado más que ocasionales imitaciones de los desnudos académicos franceses, y en nuestra época se ha visto atraída, sobre todo en los últimos quince o veinte años, por tendencias cada vez más abstractas, y como tales hostiles igualmente al desnudo. Los mejores pintores norteamericanos, como Jackson Pollock, De Kooning y Klein, pocas veces han pintado desnudos que puedan decirse que caen de lleno en esta categoría. Es curioso observar que la mejor pintura de la exposición era un pseudo-desnudo, del que ni el pintor ni los críticos acertaron a decirnos si verdaderamente era un desnudo o si representaba a una joven vestida. La ejecución, brillante y dramática, como todo lo de este pintor, llegaba a dominar y a aplastar al modelo.

Los aficionados al ballet están de suerte, pues en las últimas semanas habrán podido comparar los más diversos y complementarios estilos: un excelente programa de bailes africanos, los ballets Kirov de Leningrado, refinados y elegantísimos, y el dinamismo algo estridente pero muy expresivo de la moderna danza norteamericana, bajo la dirección de Jerome Robbins en algunos de sus mejores programas. Por cierto que la película *The West Side Story* (ignoramos cuál sea el título que le den en la versión exhi-

bida en México), contiene algunos de los números más impresionantes ideados por Robbins, a quien muchos consideran el genio del ballet norteamericano. (De Robbins era también la magnífica secuencia de ballet en *Ana y el rey de Siam*.) Se diría que Robbins y su escuela han llegado a las últimas dimensiones del baile moderno, en que la expresividad y el ritmo se combinan con la música para transmitir un mensaje menos equilibrado y menos sereno, quizá, que el de los clásicos ballets rusos, pero también más cercano a la actitud moderna, inquieta y audaz, experimental y asimétrica. Según parece, durante la filmación de la película que mencionamos anteriormente, y cuyas estrellas son Natalie Wood, George Chakiris y Russ Tamblyn, Robbins se peleó con el director de la misma, Robert Wise, y se marchó de Hollywood sin haber terminado de supervisar los ballets de la obra. No importa; la cinta (una versión moderna de la vieja historia de Romeo y Julieta, a base de "palomillas" rivales en la ciudad de Nueva York), vale la pena; la actuación es impecable, mucho mejor de lo que Natalie Wood nos hacía esperar, y los bailes, supervisados en gran parte por Robbins, son poco menos que sensacionales. En ellos se mezclan los ritmos puertorriqueños con el más puro jazz norteamericano, y el resultado es la mejor demostración de la vitalidad de la danza norteamericana que hemos visto en muchos años.

En cuanto al ballet Kirov, no necesita, por cierto, de ningún superlativo para dejar bien establecida su reputación como uno de los dos o tres conjuntos más admirables en el campo del ballet clásico. Y que conste que la crítica no ha sido unánime. Sobre todo al principio: y es debido, quizá, a que los artistas de este grupo son especialmente sensibles a los cambios de clima y de ambiente. Hay vinos que no tienen el mismo sabor allí donde son recolectados y fermentados que en otra parte; viajan mal, se estropean, en parte, durante el transporte. Lo mismo cabría decir con respecto al ballet Kirov: al principio de una temporada por tierras extranjeras, según se ha podido observar en Londres, en París y en Nueva York, se pasan unos días o unas semanas adaptándose al público, al escenario, a todos los medios técnicos, que cambian forzosamente según la localidad en que se encuentran, y hay al principio de sus temporadas una falta de coordinación, una cierta timidez, una vacilación en algunos momentos culminantes, que defraudan al público e incluso lo irritan: esperábamos más. Pero pronto pasa este período de adaptación, y entonces el grupo revela todo lo que puede dar: y es mucho, incluso diríamos es más que lo que cualquier otra compañía puede hacer, en cierto sentido. No hay que pedirles lo mismo que al grupo de Robbins, incluso tampoco cabe esperar de ellos el mismo éxito en ciertos programas, la misma brillantez de conjunto que en el Saddler's Wells de Londres; pero lo que presentan, dentro de ciertos límites estrictos que ellos mismos se han impuesto, es sencillamente insuperable. Ver a Kolpakova en la suite *Cascanueces* o a Zubkovskaya en el *Lago de los cisnes* es creer en una posible reencarnación de Ana Pavlova.

DOCUMENTOS

Macartismo en Pittsburgh

Por Joseph G. COLANGELO Jr.

Todavía sucede. Un profesor de historia de la Universidad de Pittsburgh ha sido atacado desde principios de este año, por sus opiniones sobre Castro y Cuba, su participación en supuestas organizaciones subversivas y sus actividades en la Brigada Abraham Lincoln durante la Guerra Civil Española. El profesor es Robert G. Colodny, antiguo maestro de la Universidad de California, del San Francisco State College, de la Wesleyan University (Conn.) y de la Universidad de Kansas. Especialista en historia de la ciencia e historia de las revoluciones, el doctor Colodny llegó a Pittsburgh en 1959.

El ataque ha sido encabezado por la *Pittsburgh Press*, vocero local de la cadena Scripps-Howard. Empezó con una entrevista publicada en la primera página del número correspondiente al domingo 15 de enero, en la cual el periódico citaba las palabras del doctor Colodny de que Cuba podía convertirse en "otra España" por medio de la intervención exterior en su revolución.

Aunque en esencia esto no era más que lo que muchos otros decían en ese tiempo, William Gill, el periodista de la *Press*, ligó las declaraciones del profesor, mediante el uso de comentarios editoriales en itálicas y entre paréntesis, con una serie de hechos y sucesos sin relación verdadera, transformándolas en una acusación de subversión.

Por ejemplo:

El doctor Colodny declaró que había peleado con la Brigada Abraham Lincoln durante la Guerra Civil Española y el artículo comentaba: "La filocomunista Brigada Abraham Lincoln todavía encabeza la lista de organizaciones subversivas del Procurador General..." (El periódico estudiantil de la Universidad aclaró que la lista del Procurador General estaba en orden alfabético.)

El profesor fue empleado por el gobierno de México cuando Lázaro Cárdenas era presidente y "esta misma semana *Press* ha denunciado que un 'congreso pro paz', de hispanoamericanos ligados con el comunismo, fue planeado el mes pasado en la casa del antiguo presidente mexicano Lázaro Cárdenas."

El doctor Colodny ha "firmado una declaración publicada por el 'Comité pro Juego Limpio para Cuba', una abierta organización pro castrista" y entre los firmantes estaban "el crítico de teatro Kenneth Tynan, que dirigió la primavera pasada un programa de televisión inglés en el que se incluía, entre otros 'distinguidos americanos disidentes', a Alger Hiss."

En la parte de atrás de la puerta de la oficina del profesor, en la Universidad, estaba un cartel, recuerdo de la Guerra Civil Española. El cartel tiene la siguiente inscripción: "UGT, Federación Nacional La Edificación". La organización —explicó el periodista Gill— "era una conocida empresa comunista durante la Guerra Civil Española".

Dos días después de la aparición del artículo, el diputado por el Estado de Pennsylvania, John T. Walsh, del cercano pueblo de McKeesport, que cuarenta y ocho horas antes había anunciado su candidatura para la representación de ese pueblo en las próximas primeras elecciones del partido demócrata, denunció al doctor Colodny en la Cámara del Estado e introdujo una resolución en dos partes pidiendo una investigación sobre la Universidad de Pittsburgh y sobre los "sentimientos antiamericanos" en todas las escuelas del Estado.

El reverendo Francis E. Walter, presidente del Comité de Actividades Antiamericanas, declaró en exclusiva a la *Press* que en los archivos de su Comité había "varias menciones" del doctor Colodny, aunque el profesor nunca había declarado en persona ante él.

El presidente de la Suprema Corte de Justicia de Pennsylvania, que aparentemente no tiene ninguna otra conexión con el caso, declaró a la *Press* que el doctor Colodny "tenía que haber sido sordo, mudo y ciego para no saber... que si cualquiera levantaba la barba de Castro encontraría el Manifiesto Comunista enrollado alrededor de su cuello".

La Legión Americana y los Veteranos de las Guerras Extranjeras del área se unieron a la contienda y presionaron por una investigación estatal. Y la *Press* preguntó en un editorial "cómo un investigador con los grados necesarios para ocupar un lugar en la facultad de historia de la Universidad de Pittsburgh podía malinterpretar los sucesos cotidianos, hasta el grado de creer que la asesina tiranía de Fidel Castro, dominada por los comunistas, es solamente un 'movimiento de reforma agraria'."

Por su parte, el doctor Colodny declaró a la *Pittsburgh Post-Gazette*, el otro periódico de la ciudad, que sigue la línea del *Sun-Telegraph* de Hearst, que "bajo ninguna circunstancia puede decirse que yo apoyé o atacué al gobierno cubano." Alegó que él simplemente había dado su opinión como historiador y que esto había sido deformado. La *Post-Gazette*, en un editorial titulado "Juego limpio para el profesor", llamó a la investigación propuesta una "caza de brujas educacional".

Críticas similares a la *Press* y al diputado Walsh fueron expresadas por la Asociación Americana de Profesores Universitarios con secciones y miembros de la Universidad de Pittsburgh y los colegios vecinos, Carnegie Tech, Chatham, Duquesne y Mount Mercy; por la Asociación Americana de Libertades Civiles, SANE (de la cual Colodny es vicepresidente de la sección local), la Unión de Amigos de la Iglesia Cuáquera y el conocido sacerdote católico de Pittsburgh Charles Owen Rice.

La *Press* les replicó: "Los defensores del doctor Colodny... están cada vez más frenéticos... Palabras y frases conocidas entran en estas defensas: 'manchar', 'insinuación', 'caza de brujas' y 'culpable por asociación', frases invariablemen-

te citadas cuando los izquierdistas son denunciados."

El director de la Universidad de Pittsburgh, Edward H. Litchfield, también defendió al doctor Colodny diciendo que era un requisito legal que la Universidad probara la lealtad del profesor al emplearlo y que no había "encontrado nada real que nos hiciera dudar de su lealtad hasta ahora". Pero, al crecer el ataque, el doctor Litchfield anunció el nombramiento de un comité de investigación de tres miembros que profundizaría en la investigación.

Por lo menos, esta decisión sirvió para impedir la investigación estatal. Cuando la propuesta de Walsh fue sometida a votación en la reunión legislativa del 26 de abril, fue rechazada por 125 contra 69 votos, con 12 abstenciones, a pesar de que Walsh alegó tener nuevos informes, entre ellos la transcripción de una transmisión radiofónica de 1938, en Chicago, en la que el doctor Colodny supuestamente admitía que era comunista.

El tema de la transmisión radiofónica salió a la luz otra vez a principios de junio, cuando el doctor Colodny apareció de pronto en Washington como testigo citado para declarar ante la HUAC. El comité estaba investigando a fundaciones exentas del pago de impuestos. El profesor había solicitado una vez una beca de investigación a una de las fundaciones en juicio. No la obtuvo; pero la HUAC lo llamó de todos modos. La audiencia debería haber sido secreta, pero uno de los miembros del comité (después se supo que fue el reverendo Gordon Scherer) le pasó un deformado resumen del testimonio del doctor Colodny a la *Press*, quien lo usó en un reportaje de primera página titulado: "La memoria le ha fallado; Colodny da la prueba".

La base del reportaje de la *Press* era que la memoria del doctor Colodny "había sido afectada por una herida en la cabeza durante la Guerra Civil Española y él no podía recordar" la transmisión en la que se autonabraba comunista. La versión final de la *Press*, el primero de junio, hacía a un lado la referencia a la memoria y simplemente asentaba que Colodny, aunque admitía haber estado asociado y haber desarrollado actividades en algunos de los frentes citados, había declarado "bajo juramento" que nunca había sido miembro del Partido Comunista. Pero para entonces, la primera versión había sido recogida por el radio y la televisión, y el daño estaba hecho.

En la edición del día siguiente de la *Post-Gazette* el doctor Colodny declaró que, aunque era verdad que había sufrido una herida en la cabeza que afectó su memoria, recordaba la transmisión y así se lo había dicho al comité. Declaró también que la pseudotranscripción era en realidad un boceto preparado antes de la transmisión, que era inexacto y que había descrito sus creencias políticas como "antifascistas", no como comunistas. También le dijo a la *Post-Gazette* que había negado bajo juramento ante el comité ser o haber sido jamás comunista. Solamente dos o tres preguntas durante sus cinco o más horas de testimonio —agregó el profesor— se habían relacionado con las fundaciones libres de impuestos.

Mientras tanto, el comité de investigación particular de la Universidad estaba

examinando los cargos con gran cuidado, aunque sin llamar la atención. El informe entregado al doctor Litchfield tenía ciento cincuenta páginas de conclusiones personales y varios miles de páginas de testimonios.

Las conclusiones del director fueron publicadas el 12 de junio en una carta abierta de siete páginas, dirigida a Gwilym Price, presidente de la Junta Directiva de la Universidad de Pittsburgh. En ella, el director absolvía al doctor Colodny de las acusaciones de subversión y decía que el profesor era "un americano leal... un investigador extraordinariamente dotado y un maestro inspirado [que] tenía una excepcional independencia de pensamiento y acción, de acuerdo con los dictados de su propia conciencia, tanto en sus labores escolares como sociales... No se seguirá ninguna acción por parte de la Universidad y ninguna debe seguirse más adelante".

El doctor Litchfield también aprovechó la oportunidad para aleccionar a la comunidad: "Una universidad norteamericana es, por definición, un lugar de libre investigación... Su papel en la sociedad incluye las preguntas, la crítica, la controversia, el debate y la duda en todos los aspectos, tanto sociales como científicos... La universidad abraza y sostiene a la sociedad en la que actúa, pero no sabe de doctrinas establecidas, no acepta líneas de conducta impuestas, ni reconoce ninguna verdad como artículo de fe...".

"Yo respetuosamente sugeriría que aquellos que públicamente juzgan por insinuaciones y condenan siguiendo esta misma lógica, no son diferentes de los

que castigan sin someter a juicio al acusado. Esa intemperancia y absolutismo son igualmente peligrosos, provengan de adentro o de afuera; la justicia, como Jano, debe mirar en ambas direcciones..."

La *Press* contestó: "Es una peculiar forma de erudición la que centra su interés en tan gran parte en el campo de la subversión... Está muy bien para los pseudoliberales vitorear el informe del doctor Litchfield como un gran triunfo del espíritu de investigación y la defensa de la libertad... Nosotros encontramos los sermones del doctor Litchfield muy poco convincentes."

El diputado Walsh declaró desacreditando el informe y objetando el hecho de que el director había publicado nada más su informe y no el del comité de investigación de la Universidad. "Apenas estoy empezando con esto", dijo Walsh a la *Press*. Y prometió hacer presión sobre los grupos de veteranos en todo el Estado. En julio, cuando los Veteranos de las Guerras Extranjeras realizaron su convención estatal en Pittsburgh, aprobaron una resolución que pedía a la legislatura del Estado que rechazara todas las apreciaciones de la Universidad de Pittsburgh hasta que fuera publicado el informe completo del testimonio de Colodny.

Pero Colodny está todavía en la Universidad de Pittsburgh. Y cuando uno de los editores de *The National Review* estuvo en Pittsburgh, hace unas cuantas semanas, y dijo que él conoció a Colodny en grupos comunistas de Chicago por los treintas, nadie se excitó mayormente.

[Tomado de *The New Republic*]

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

Picasso y la música

El nombre de Pablo Picasso es inseparable de algunos momentos culminantes de la música contemporánea. Nunca he sabido si a este genial pintor puro, con ribetes de escultor y ceramista, le interesa la música. Ignoro lo que piensa de la de Falla o de la de Stravinsky. Pero su nombre lo recordamos con emoción los músicos cuando pensamos en *El sombrero de tres picos* o *Pulcinella*. Con sus decorados para esos dos ballets contribuyó, sin duda, al éxito inicial de las partituras respectivas, dos partituras capitales en la historia musical de nuestro siglo.

La creación de esos ballets se hizo como debía hacerse: en equipo. Con Diaghilev como aglutinante, en ella trabajaron juntos desde el principio músico, coreógrafo y escenógrafo. No es improbable que, en el curso de su trabajo y en las horas de descanso —la charla ante una buena mesa o un bello paisaje—, el pintor y el músico hayan dialogado extensamente sobre sus respectivas estéticas y, consecuencia del diálogo, se hayan influido mutuamente. Ello explicaría ciertas analogías, cierta similitud entre la evolución estilística de uno y otro.

Alguna vez le oí decir a Adolfo Salazar que Falla era quien en principio ha-

bía sido designado por Diaghilev para escribir *Pulcinella*. Que el maestro español no haya llegado a realizar la tarea se debió, según parece, a su característica lentitud para componer. Diaghilev tenía prisa y le pasó el encargo a Stravinsky. Pero el que Falla no haya escrito esa partitura no quiere decir que no estuviese de acuerdo, en principio, con el encargo. Y esto es lo importante. Porque la idea que estaba detrás del proyecto, la estética a la que había de responder era la de un neoclasicismo exento de todo aquello que no fuera esencial y auténtico, un neoclasicismo que pronto brillaría con diamantina luz en *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto*. Picasso iba a ser el escenógrafo de *Pulcinella*, y lo fue. Ello quiere decir que estaba también de acuerdo con la idea fundamental de Diaghilev. Sus decorados para la obra y, lo que es más importante aún, mucha de su pintura y de sus grabados lo demuestran. Quién sabe hasta qué punto, en sus conversaciones con Falla durante la elaboración de *El sombrero de tres picos*, influyó estéticamente en aquél, o fue influido. Y lo mismo podemos pensar del resultado de su colaboración con Stravinsky. El caso es que entre

el neoclasicismo de Picasso y el de esos dos compositores hay una gran similitud.

Pero en el paralelo entre Picasso y Stravinsky hay otros aspectos que deben interesar a los músicos, sobre todo a la hora de explicar al profano en música ciertos rasgos de la estética stravinskiana.

En primer lugar, la curiosidad insaciable por lo esencial del fenómeno estético y de la materia de sus artes respectivos. Es la suya una curiosidad tan insoportable que los lleva a una constante renuncia de todo lo logrado, con grave riesgo de enajenarse la comprensión y la simpatía de sus admiradores. Quienes llegaron a entusiasmarse con *La consagración de la primavera* o *Los tres músicos*, difícilmente podrían tragar de buenas a primeras *La historia del soldado* y *El caballo herido*. ¿Y qué decir cuando después de *Pulcinella* o *Las metamorfosis* nos encontramos con las *Sinfonías de instrumentos de viento y Jarro y compotera*? De Stravinsky se puede decir lo que de Picasso dice Gómez de la Serna: "Va huyendo de los que le siguen y dejándoles en las esquinas de la desorientación."

Otro rasgo común tienen estos dos creadores de nuestro tiempo: el que E. W. White define como "interés por la materia prima de sus artes tomada en cuanto valor intrínseco, no necesariamente como posibilidad representativa o emocional". La pasión que anima la música de Stravinsky y la pintura de Picasso es la del artista que quiere dominar la materia de su arte, no la del hombre que aspira a plasmar en obra artística sus humanas emociones. A la hora de crear, el primero no sólo *piensa* como músico, sino también como músico *vive* y compromete toda su persona. Lo mismo cabe decir del Picasso pintor, que como tal pone íntegramente su persona en el momento de la creación. Pero como esa emoción poco o nada tiene que ver con las emociones que es capaz de sentir el común de los mortales, en la obra de ambos suele verse frialdad o impasibilidad, lo cual es —según lo que acabo de decir— cierto en un plano, pero falso en el otro.

"No busco, encuentro" es una de las frases más célebres del pintor español. Mucho menos lapidario en su expresión, Stravinsky viene a decir lo mismo cada vez que trata de explicar cómo se comporta su intuición creadora. Cuando al cabo de un rato de estar "hurgando" en el piano —como él dice—, o de leer o escuchar una obra ajena, tropieza con el fenómeno sonoro capaz de despertar su apetito creador, la existencia de una nueva obra está asegurada. De igual modo, Picasso no sale en busca de inspiración para sus cuadros, sino que la encuentra de pronto en el hecho u objeto plástico que la casualidad le depara. En eso, el arte de ambos podría calificarse de providencial, más providencial, por ejemplo, que el de un Falla o un Schoenberg, siempre con una idea o una teoría previa a su creación. Son Quijotes caballeros en Rocinantes sin bridas.

En realidad, cada obra de estos dos creadores es una realidad en sí y no necesita, para justificarse, referencia alguna a las que la anteceden y la siguen; más bien la rechazan. Picasso y Stravinsky —y en eso también Falla— huyen de repetirse tanto como de que se los repita. "Picasso —escribió Gómez de la Serna— varía la estampa de los billetes que lan-



Stravinsky por Picasso



Manuel de Falla por Picasso

za, cuando ya los encuentra falsificados." Y engendrar una obra por fecundación de otra suya anterior, les parece —como dijo Roland-Manuel— un imperdonable incesto. En cambio, no tienen reparo en recurrir a una obra ajena para crear la propia.

En eso el paralelo entre ambos no puede ser más estrecho. Stravinsky utilizó para su música diversos fenómenos musicales —desde el mero giro melódico hasta todo un estilo— pertenecientes a Verdi, Bach, Pergolesi, Falla, Weber, Tchaikovsky... Y Picasso partió, como todos saben, ya del arte negro, ya del griego, ya de Velázquez, ya de Goya, ya de Ingres. No hace mucho se publicó un ensayo en el que se hace evidente la semejanza entre ciertas obras suyas y algunas miniaturas medievales españolas. Pero en él, lo mismo que en Stravinsky, no se trata de pastiches, sino de un rehacer —según su visión personalísima— lo que otros han hecho antes. Eso, después de todo, es tradicionalismo vivo, operante, lo contrario, exactamente, del tradicionalismo al uso, presa del *rigor mortis*. En sus últimas *Conversaciones* dice Stravinsky por qué no puede ser nunca profesor de composición: Lo único que alcanza a ver en una partitura ajena —ya sea de un autor novel, ya de un Beetho-

ven— es lo que él habría escrito si estuviera en el lugar del compositor. Y a veces se pone a escribirlo, y de ahí sale uno de sus tan comentados "retornos a..." Los aficionados a la música que no entiendan bien ese fenómeno, encontrarán un excelente ejemplo —que les entrará por los ojos— en la reciente *interpretación* que Picasso hizo de *Las Meninas* de Velázquez. Como él rehace el célebre cuadro de su paisano egregio, así Stravinsky pudo rehacer la escritura lineal de Bach o el austero estilo de la polifonía española del Renacimiento —esto último en su *Misa*, según tuvo ocasión de oír de sus propios labios.

Se ha dicho que el paralelo entre Picasso y Stravinsky no llega al punto que aquél alcanza en su *Guernica*. Pero eso —a mi juicio— es olvidar muchas páginas de la *Sinfonía en tres movimientos*, en las que la tremenda tensión de una materia musical sumamente parca y seca viene a representar una angustia del mismo signo que la expresada por la célebre pintura del malagueño. Contra lo que algunos pretenden, Stravinsky no es menos sensible al dolor humano que cualquier otro compositor de nuestro tiempo, con la diferencia de que no hace de él el trampolín para su creación, sino que *naturalmente* se le mete en ella, quizá a pesar suyo, por obra y gracia de la autenticidad con que lo siente. Y no son muy dispares en este punto las lecciones respectivas de estos dos genios creadores de nuestro tiempo, pues tanto el uno como el otro —y a pesar de que Picasso está *comprometido* políticamente—, hagan lo que hagan, piensen lo que piensen, jamás comprometen su arte. Picasso puso en *Guernica* tanta protesta política como se quiera, pero, al contrario de otros pintores políticos, atendió a lograr, como de costumbre en él, valores plásticos esenciales, que perdurarán cuando no quede ni recuerdo del bombardeo de Guernica. La anécdota no lo arrastró a pintar un cartel de propaganda política, categoría a la que descenden en sus cuadros de caballete o en sus murales la mayoría de los pintores *comprometidos*. Y en eso sigue la misma línea que Stravinsky y Falla.

Cuanto más recuerda uno partituras de Stravinsky y cuadros de Picasso más paralelos encontramos entre ellos. Su enumeración sería prolija y aquí la dejo, no sin mencionar la contemporaneidad del *Oedipus rex* y las pinturas *clásicas* de Picasso, partitura y telas sorprendentemente análogas por la pesantez y hieratismo que en ellas dominan.

En el mundo plástico de Paul Klee se ha visto una correspondencia con la música de Anton Webern. Parece evidente. Pero valdría la pena de examinar las analogías que pueda haber entre la obra de este compositor y la de Picasso. Sin haberme parado a ello, sospecho que la tarea no dejaría de dar frutos bastante sorprendentes. Pero, por hoy, dejemos aquí el tema.

Mi principal propósito fue —como ya queda indicado— presentar la obra de Picasso como un equivalente plástico, en procedimientos y evolución, de algunas de las músicas más importantes y significativas de nuestro tiempo, equivalente que podrá aclarar al aficionado a la música cosas que en éstas pueden resultarle desconcertantes.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

CIMARRON (*Cimarrón*), película norteamericana de Anthony Mann. Argumento: Arnold Schulman, sobre la novela de Edna Ferber. Foto (Cinemascope en 65 mm., metrocolor): Robert E. Surtees. Música: Franz Waxman. Intérpretes: Glenn Ford, María Schell, Anne Baxter, Arthur O'Connell, Russ Tamblyn, Mercedes McCambridge, Vic Morrow, Robert Keith, Charles McGraw. Producida en 1960 por Edmund Grainger (M.G.M.).

Mi entusiasmo ante la perspectiva de ver un film de Anthony Mann se disminuía *a priori* por el hecho de que *Cimarrón* está basado en una de las novelas más populares de la inefable Mrs. Edna Ferber. En la obra literaria de esta señora encontramos una cierta megalomanía histórico-patriótico-pionero-romántico-sentimental-espectacular de la que los mismos títulos de sus novelas dan fe: *Giant*, *So big*, ya llevadas a la pantalla, y *Colossal*, que es un libro que no existe, pero que de existir hubiera sido escrito por *the greatest in the world* Edna Ferber.

Cimarrón relata, para variar, las hazañas del espíritu pionero que ha transformado a los Estados Unidos en el país de mayor consumo de coca-cola en el mundo. Ese espíritu encarna en la humanidad generosa, noble, apasionada, etcétera, que habita en las novelas de la señora Ferber. Todo ello es demasiado edificante, "moral" y aleccionador como para que Hollywood desaproveche la oportunidad de hacer una de esas superproducciones en las que se identifica, curiosamente, a las grandes hazañas del espíritu con la necesidad de usar un millón de extras, *superextracinemascope* y *magnificent-color*.

Bien. Yo no creo que ese cine carezca en principio de valor, ya que constituye en sí una suerte de espectáculo popular comparable, por sus aspiraciones de "grandeza", a la ópera italiana o a las ceremonias religiosas masivas de todo el mundo. Renegar de ese cine sería tanto como renegar del gran Griffith, de Thomas Ince y de algunas de las mejores empresas de King Vidor y Victor Fleming (*Lo que el viento se llevó*). Pero lo que sí cabe afirmar es que ése no es el cine de Anthony Mann, maestro de una épica que hasta podríamos calificar de intimista.

No debe sorprender a nadie que las escenas de violencia de *Cimarrón*, en las que dos o tres personajes se enfrentan en un espacio mínimo, estén resueltas en una forma que quizá nadie en el mundo sea capaz de superar. Me refiero, por ejemplo, a la escena en la que Glenn Ford da su merecido al asesino de un indio y a la escena de la muerte de *Cherokee Kid* y de su acompañante, en la escuela. La gran altura que alcanza Mann en los terrenos de la poesía trágica no depende tanto del artificio técnico como de cierta conciencia física del dolor, de la furia, del sentido y del significado de la violencia. De la misma manera, la escena de la gran carrera en busca de las tierras vírgenes de Oklahoma (escena que hizo famoso a Wesley Ruggles, realizador de la primera versión de *Cimarrón* en 1931, que interpretaron Richard Dix e Irene Dunne) empieza siendo pintoresca para ir transfor-

mándose en alucinante desde el momento en el que el dolor humano hace su aparición.

Pero tampoco debe sorprender a nadie que Anthony Mann, fuera de su "especialidad", se transforme en un realizador anodino y superficial. Por la misma razón por la que cree en la aventura física de sus personajes, se despreocupa de sus aventuras espirituales, que le tienen totalmente sin cuidado. El *Cherokee Kid* con un balazo en el estómago merece la atención del realizador, pero la eternamente dulce María Schell puede irse al demonio con todas sus preocupaciones y congojas. Y como *Cimarrón*, más que un *western*, es una historia de eso mismo, de preocupaciones y congojas, acaba resultando un film aburrido, casi inaguantable. Todo lo que *Cimarrón* tiene de *western*, es excelente: lo malo es que tiene demasiado poco.

En consecuencia, si Anthony Mann es capaz de indicar a sus actores cómo deben llevar el rifle y cómo moverse en un espacio trágico, es, a la vez, incapaz de evitar que Glenn Ford haga buena la máxima aristotélica según la cual un actor es bueno hasta el momento en que se da cuenta de que lo es. El antes simpático Glenn Ford gesticula y habla ahora en una forma que recuerda a la vez a Marlon Brando y a Jerry Lewis, con algo de Mickey Mantle. En cuanto a la Schell, he conocido pasteles de queso mejores.

A PLENO SOL (*Plein soleil*), película franco italiana de René Clement. Argumento: René Clement y Paul Gegauff. Foto (Eastmancolor): Henri Decae. Intérpretes: Alain Delon, Marie Laforet, Maurice Ronet. Producida en 1960.

En una escena de *A pleno sol* se describe minuciosamente la forma en que Alain Delon falsifica una firma: Diríase que René Clement, en ese momento, está dando la mejor imagen de su trabajo como realizador.

Sería tonto negarle habilidad a Clement. La tiene y muchísima. Del mismo modo, no puede descartarse la posibilidad de que un falsificador de cuadros resulte más hábil que Rembrandt o Velázquez y que, en cierto modo, sea capaz de "mejorarlos". Pero nunca será ni Rembrandt ni Velázquez y, lo que es peor, nunca será él mismo. Clement es un autor de películas no malo sino inexistente. *La batalla del riel*, *Juegos prohibidos*, *Amante a la medida* (*Monsieur Ripois*) y *Gervasia* son films estimables que reflejan bastante bien la moda cinematográfica más elegante del momento en que fueron realizados, pero que de ninguna manera reflejan una visión del mundo coherente, un estilo. Estos films bien pudieron haber sido firmados por cuatro cineastas diferentes sin que nadie descubriera la impostura.

En *A pleno sol*, Clement imita descaradamente a Vadim, Godard y Chabrol, e incluso los supera en algunos aspectos formales. Por carambola, también imita a Hitchcock desde el momento en que su argumentista, Gegauff —que ha escrito los guiones de casi todos los films de Chabrol—, está claramente influido por el "mago del suspense". Pero sólo quienes consideran al cine un arte menor en

el que lo que cuenta es el llamado "oficio" pueden llegar a la conclusión de que Clement ha superado *realmente*, en lo que importa, a los cineastas que imita. Porque *A pleno sol* es una película vacía y sin alma, un robot cinematográfico casi perfecto. Y el mejor robot del mundo no podría equipararse, pese a todo, a un ser humano.

De ahí que sea obviamente inútil tratar de encontrar un contenido, una posición moral (y para mí una cosa y la otra van indisolublemente ligadas) en esta película. La moraleja puede ser la que a ustedes les dé la gana: "en nuestra época hay crisis de los valores espirituales", "el que la hace la paga", "el que la hace no la paga", etcétera. Pero si lo único que podía interesarnos de *Los primos* o de *Sin aliento* era la relación entre los realizadores y sus personajes, la actitud de los primeros frente a los segundos, en el caso de Clement resulta claro que al director no le importa gran cosa lo que los héroes de su film representan y significan. Y del mismo modo que un crítico de pintura no perdería su tiempo hablando de una falsificación de Picasso, no tengo por qué seguir perdiendo el mío por culpa de *A pleno sol*.

EL MUNDO DE SUZIE WONG (*The world of Suzie Wong*), película norteamericana de Richard Quine. Argumento: John Patrick. Foto (Tecnicolor): George Unsworth. Intérpretes: William Holden, Nancy Kwan, Sylvia Sims, Michael Wilding. Producida en 1960 (Paramount).

Después de *El cadillac de puro oro* y *Llena de vida* poco cabía esperar de Richard Quine. Pero *Strangers when we met* (*Vecinos y amantes*), otro film suyo, me agradó. Sobre todo por una cosa: Quine manejaba bastante bien a Kim Novak. Y no es de desdeñar la tradicional sabiduría hollywoodense en el descubrimiento y utilización de la más imponente galería femenina que haya tenido el cine.

Por las fotos, conocía ya a la exquisita y bellísima Nancy Kwan. Nancy es *eurasiana*, como dicen los americanos. Es decir: entre europea y asiática o algo así. En definitiva, poco me importa su origen racial. Fui a verla con entusiasmo esperando que Quine, cuando menos, hubiera sabido aprovechar tan estupenda materia prima. Vana ilusión. La historia del film es idiota y ni siquiera vale la pena enunciar su moraleja. De nuevo se nos habla de la pecadora que en el fondo es buena y limpia, etcétera. (En cuanto a las "preciosas vistas de Hong-Kong", recomendadas quedán a los espectadores con alma de turista.) Lo malo es que Quine ni siquiera ha sabido qué hacer con su estrella. Ciertamente la suele fotografiar en *full-shot* para que nos demos cuenta de que Nancy tiene un cuerpo magnífico. Eso se agradece. Pero es imperdonable que a ese rostro perfecto, a esos ojos soñadores y apasionados (me estoy poniendo cursi) se les obligue a adoptar continuamente una expresión estúpida de teórica "ingenua libertina".

Para un hombre, el amor tiene en el cine rostro de mujer. Y un director de cine nos habla del amor cuando sabe "hablar" de la mujer. Nancy Kwan, increíblemente, no ha inspirado a Quine, y eso lo descalifica. Fue tal la indignación que me provocó su insensibilidad, que hice algo que sólo en raras ocasiones hago: me salí del cine antes de que la película terminara.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Momma, buy me Manhattan!

—... Y ahora, la selva otra vez.

— Ah, es como el *Caravelle*!

(Palabras dichas en el ascensor del *Muralto* por unas personas que habían asistido a la representación de *The skin of our teeth*. La primera frase se refiere a nuestro medio teatral y la segunda, a la velocidad del ascensor.)

Cualquier curioso que vea de vez en cuando los comentarios teatrales de las revistas americanas, habrá notado que una de las quejas recurrentes de los críticos se refiere a la inexistencia de compañías de repertorio en los Estados Unidos; y esto es que ahora, en menos de dos meses, nos llegan dos. Así que los americanos no se han dado cuenta de que hay varias compañías que recorren el mundo, me imagino que a expensas del Departamento de Estado, para contrarrestar la mala influencia ejercida por los numerosos Ballets Yarmolinski, Danzas Bratislavas y Coros de los Cosacos del Gólgota que nos aquejan. Sea como fuere, es una gran ventaja el poder ver a dos buenas compañías de teatro americano sin necesidad de salir de la ciudad de México.

The New York repertory theatre, que se presentó en septiembre, anunció una función con *Dulce pájaro de la juventud* y *De pronto en el verano*, que es bastante para aterrar a cualquiera, porque las dos obras, puestas en su integridad, han de durar aproximadamente seis horas, que son demasiadas hasta para un entusiasta de Tennessee Williams, que yo no soy; sin embargo, "con la altivez bizarra de mi raza", me dirigí al teatro dispuesto a salirme en el primer entre-acto, o a la menor provocación.

Se apagaron las luces de la sala, se encendieron las del proscenio y se escuchó la música que el autor llama *The Lament*, tan sofisticadamente confusa que nunca supe si fue error del encargado del sonido o si así estaba planeada. Se abrió el telón y se descubrió la recámara aquella de hotel pseudo lujoso, con Chance (Ben Piazza), desnudo hasta la cintura —como lo pide el autor—, en el centro del escenario. Ahora bien, Ben Piazza tiene el aspecto de esos jóvenes bien parecidos de los que está uno dispuesto a creer lo peor, que le queda muy bien al personaje, pero que si fuera mexicano seguro que no sabría actuar; así que me acomodé en mi butaca lleno de escepticismo. Empezó la acción: entra el mozo con el café, abre las persianas, etcétera; entra George (William Daniels) y en el diálogo que sigue empiezan a producirse los cortes más inteligentes que he visto hasta la fecha, hasta que llega un momento en que se levanta el recién llegado y le dice a Chance más o menos: "¿Sabes que hay algo decretado para ti?: la castración." Y sale. Esta frase nos habría de ahorrar todo el segundo acto de la obra, que en el original es larguísimo y espantoso. Una vez que el visitante ha partido, empiezan las llamadas telefónicas y la princesa Pasmegzoglú (Viveca Linfords)

a moverse en la cama y a cobrar presencia. Luego, ella aparta las cobijas y aparece; terrible, realmente una vieja en la cama después de una noche aciaga: se enfrenta con el hombre y la apariencia de éste (de niño bonito y de mal actor) se esfuma, y sigue una hora de acción absorbente, con ellos dos nada más y un teléfono. Al diablo se fueron Heavenly y su papá, la tía Nonnie, Tom Junior, Stuff, Scottie, Bud, Violet, Edna, el gerente del hotel y los tres hombres que están en el bar, el bar, la televisión y una hora y media de tiempo perdido. La obra se convierte de un mamotreto en una buena obra en un acto; con dos papeles extraordinarios (y en este caso extraordinariamente actuados), ella con la impudicia que debieran tener todas las actrices, y él con la despreocupación de su belleza, que debieran tener los actores guapos. ¿Y el teléfono? Era uno de esos de plástico que pesan cien gramos y tienen el cordón del auricular de cuarenta centímetros; no hubo una vez que lo descolgaran que no saliera volando. Yo estuve desesperado, creyendo que era un error del utilero. En un momento dado Chance en el lado izquierdo del escenario llama a Sally Powers, y cuando logra la comunicación le tiende el aparato a la princesa, que está asfixiándose en el extremo opuesto; entonces, se levanta (Chance) y empieza a cruzar hacia ella, hasta que ... ¡horror! se acaba la extensión en el centro. La princesa viene hasta él, pero como el otro cordón es demasiado corto, tienen que colocar el aparato en el suelo, y la princesa desparramarse para hablar por teléfono y dar la escena culminante de la pieza.

Betty Field siempre gozó entre mis amistades de la fama de bella y de excelente actriz. Como yo nunca le había notado ninguna de las dos cualidades, a pesar de estar viéndola en el cine desde hace unos veinte años, estaba yo dispuesto a embriagarme con su arte ahora que por primera vez la vería de carne y hueso en el papel de la señora Venable en *De pronto en el verano*. ¡Y que va entrando! *A ham if I ever saw one!* Es lo que se llama una actriz "característica": distraída, torpe, con voz chillona, llena de todas las mañas habidas y por haber, de esas que, cuando le da la gana, da el personaje que representó la noche anterior, o el año anterior; se le traba la lengua ... etcétera. William Daniels, que en *El pájaro* hizo un papel corto, en ésta hacía el del doctor Curkrowicz, que es difícil y bastante estúpido, pero lo desempeñaba bien (desde luego mucho mejor que Montgomery Clift), porque es un excelente actor. La señora Nydia Westman, que hacía la señora Molly, es una de esas viejitas que pululan en el cine y en el teatro americanos, cuya única virtud consiste en parecerse a cuarenta millones de americanas; Rita Gam, en cambio, es una inglesa grandulona muy apetitosa, que hizo todo lo que se puede hacer con el papel de Catherine, que tiene una escena que yo creo que no

ha nacido quien pueda representarla sin producir en el espectador la sensación llamada MU, que consiste en sentir vergüenza de pertenecer al género humano. La escena en cuestión va más o menos así: Catherine está contando lo que sucedió el último verano en Cabeza de Lobo, y en el momento culminante dice: "Se oía un ruido como ..."

EL DOCTOR: ¿Cómo qué?

ELLA: [se levanta tiesa de la silla] ¡Umpa! ¡Umpa! ¡Uuuuumpa!

EL DOCTOR: Ah, ¿como el de la tuba?

ELLA: Eso es, como el de la tuba.

EL DOCTOR: [apuntando la descripción]

Umpa, umpa, umpa, como una tuba.

ELLA: Umpa, umpa, como una ... [Nota: no está dictando, sino repitiendo como poseída.]

EL DOCTOR: ... tuba."

La escenografía era bastante agradable.

Me da la impresión de que esta obra fue escrita por Tennessee Williams partiendo del título; es decir: un día se puso a pensar ¿qué sucedió el último verano? Todos los personajes hablan del último verano, y él, como el doctor Curkrowicz, sin entender ni una palabra; y fue escribiendo la obra y la cosa fue creciendo, hasta que tuvo que inventar una gorda, para justificar tanto trabajo.

La segunda función consistió en *La señorita Julia*, que, contra lo que todos esperábamos, pasó sin pena ni gloria, y en una excelente representación del *Cuento del Zoológico* de Albee, del que no trataré ahora por ... porque no quiero. Lo más notable de esta función fue la entrada de una señora en una de las plateas, cercana a la presidencial, que en medio de un silencio sepulcral dijo a voz en cuello: *I can't see a Goddam thing from here*. Que mi refinada educación me impide traducir.

Soy una cámara confirma la teoría del señor Walter Kerr, que dice que John Van Druten es uno de los peores escritores en existencia. La obra en cuestión está basada en unos cuentos de Isherwood, muy apreciados por los conocedores. Yo tuve oportunidad de ver la película hace unos años, y el personaje de Sally Bowles me encantó, pero ahora que veo la pieza me da la impresión de que ha de ser muy limitado, porque dos actrices tan diferentes entre sí como Julie Harris y Rita Gam tienen que hacer con él exactamente lo mismo. En resumidas cuentas, es la historia de una muchacha que dice con mucha frecuencia: *Ma-h-velous! Oh, dear, you look like something or other!* etcétera ...

BWANA HAYES

La primera pregunta que cabe hacer de la compañía del *Theatre Guild* que trajo la señora Hayes el mes pasado es: ¿cómo reunir un grupo de actores que tengan en común tantos clichés sin lograr unidad de estilo? A mí me parece inexplicable. Y luego, el repertorio. Si lo que pretendían era darnos una muestra de lo que se hace en Estados Unidos, era incompleto, porque se hacen cosas mucho mejores; si era una muestra de lo que a ellos les gusta, estaban en la calle; si era lo que creían que nos iba a gustar, estaban equivocados.

Alguien dijo la otra noche que *La maestra milagrosa* era un "super Ionesco". Vamos a ver: La acción es cruel.

Muy bien, hasta allí puede tener algo en común con Ionesco; pero desde el momento en que se le agrega el comentario implícito de: "ésta es la historia de una persona real", desaparece toda posibilidad metafórica, y la pieza se convierte en melodrama, con el público exclamando de vez en cuando: "Ay, ¡pobrecita niña!" Así que en el mejor de los casos es un "sub Ionesco".

El zoológico de cristal es una pieza que todos estamos destinados a ver, aunque no nos guste, cuando menos tres veces en nuestras vidas. A mí no me gusta y ya la he visto seis veces.

Trataremos ahora, ¡oh, Teótimo!, de *The skin of our teeth*. Tuve oportunidad de verla en Nueva York, cuando la misma compañía regresaba de la gira que tuvo tanto éxito en Europa, en 1955. Ahora la voy viendo en México remontada, pero como para los caníbales. La

escenografía, que era muy sobria, la llenaron de coloritos espantosos para que fuera gozada con mayor fruición por el público de *colorful Mexico*, y todos los efectos cómicos fueron exagerados por la misma razón, así que el resultado viene siendo cuatro o cinco gentes "haciéndose los chistosos" en escena, mientras un público de dos o tres mil personas dormita plácidamente en la sala. Lo peor de todo es el final: cuando el último de los astros pasa diciendo: "Dijo el Señor: 'Hágase la Luz', y la Luz fue hecha", se produce un oscuro. Se oyeron unos aplausos, la gente se levantó y salió del teatro en tinieblas; y cuando se volvió a encender la luz del escenario y salió June Havoc a decir los primeros parlamentos de la pieza, y luego: "Aquí es donde ustedes llegaron, así que ya pueden irse a sus casas"; ya no había un alma en la sala.

que se encuentra en los murales de Orozco y en las caricaturas de Posada.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—C. V.

EXPLICIT: Cesare Pavese, *La playa*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1960, 224 pp.

NOTICIA: Cesare Pavese es una de las grandes figuras de la literatura de postguerra, cuya influencia no deja de crecer en nuestros días. Nacido en 1908, se suicidó en 1950, a los 42 años, cuando la fama empezaba a sonreírle. Poeta original y crítico de gran profundidad, la parte más conocida de su obra son sus novelas y relatos, géneros a los que dedicó casi todo su trabajo de madurez, y un sobrecogedor diario íntimo publicado después de su muerte con el título de *El oficio de vivir*. Hombre solitario y enfermizo que sufría muy profundamente por su falta de simpatía y belleza y por la carencia de amor, vivió casi toda su vida con una hermana en su Turín entrañable, y murió en un hotelucho de esa misma ciudad, sin testigos y por libre decisión.

El volumen que publica Seix Barral contiene un relato largo, "La playa", y otros cinco entresacados de un volumen diferente: *Feria de agosto*.

EXAMEN: En una traducción bastante torpe, que no da idea del estilo, alabado por todos los críticos, del original, encontramos aquí ejemplos del arte de Pavese en sus comienzos. *La playa* es su primer relato, inmediatamente posterior a *Paesi tuoi*, su primera novela (hay traducción española con el título de *Allá en tu aldea*). Este arte se va afianzando de relato en relato, hasta llegar al último, *Historia íntima*, una narración fuera de todas las recetas, sin anécdota, sin comienzo ni fin, estática y monótona, pero que es uno de los textos más hermosos y emocionantes que se puedan leer: un campesino convertido en estudiante de la ciudad cuenta las impresiones de sus estancias en la tierra natal, los recuerdos de su padre, de su madrastra (personaje mítico en el sentido más real de esta palabra), de sus paisanos, de sus paseos infantiles. Toda la filosofía —o mejor dicho toda la *poesía*— de Pavese está en estas páginas radiantes de revelaciones y absolutamente inspiradas. Es la revelación de la *tierra*, un paso más allá de la de "la naturaleza", esa tierra que habitamos, que hacemos y nos hace, que es nuestra sustancia trascendente y el punto de nuestra libertad y nuestra fatalidad cruzadas.

Los otros relatos son también magníficos ejemplos, tanto más interesantes por mostrar la creciente seguridad del poeta, de lo que es preciso llamar "el misterio pavesiano": el misterio de la vida humana a la luz del día y en su naturalidad misma, sin esoterismos ni "poesía"; la irradiación "natural" de un significado imperioso y decisivo, pero irreductible a fórmula y a explicación analítica, que tiene todo gesto, toda expresión humana, y cuya intercomunicación infinitamente entrecruzada forma la atmósfera que respiramos y que llamamos nuestra vida.

CALIFICACIÓN: Excelente.

—T. S.

LOS LIBROS ABIERTOS

EXPLICIT: Sergio Fernández, *Ensayos sobre literatura española de los siglos xvi y xvii*. Facultad de Filosofía y Letras. U.N.A.M. México, 1961, 237 pp.

NOTICIA: Ensayos literarios. Tomando como punto de partida el amor, examinan el sentido de las obras de algunos de los más representativos autores españoles de la época (Fernando de Rojas, Garcilaso, Alfonso de Valdés, Lope de Vega, fray José de Sigüenza, Mateo Alemán, Quevedo, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón y Calderón). El libro revela la otra cara de la actividad literaria de Sergio Fernández, que el año antepasado publicó una novela: *Los signos perdidos*.

EXAMEN: El vasto panorama de la literatura de los Siglos de Oro impide, desde luego, cualquier propósito exhaustivo. En la presente colección de ensayos, Sergio Fernández, consciente de esta imposibilidad, se detiene nada más sobre un aspecto de las obras de los autores escogidos. Esta decisión, aunque limita la profundidad, le da al libro una indudable unidad y facilita la lectura.

Las distintas maneras como los poetas se enfrentan al fenómeno amoroso es un excelente medio para aclarar su concepción del mundo, en particular, y la del momento histórico, en general. En este aspecto, Sergio Fernández se muestra agudo y acertado; pero, por otra parte, el deseo de realizar este examen a partir de estructuras dadas de la realidad (especialmente las que se desprenden del mundo de Proust, con su especial énfasis en la irrealidad de lo real y la forzosa fugacidad del deseo y el amor), limita el análisis y algunas veces inclusive lo deforma. En el caso de Calderón, por ejemplo, es evidente que sobra psicología del amor y falta en cambio teología. Por este mismo motivo, el mejor ensayo del libro es tal vez el dedicado a la crónica de la muerte de Felipe II, de fray José de Sigüenza. En él, los verdaderos motivos de la bancarrota espiritual de la época aparecen con claridad deslumbrante.

En cualquier forma, el libro es ameno en todo momento, está magníficamente

escrito y tal vez precisamente por el tipo de perspectiva desde el cual la aborda, tiene la enorme cualidad de entregarnos una imagen de los Siglos de Oro fundamentalmente viva. Esta característica no puede ser considerada jamás un logro menor.

CALIFICACIÓN: Bueno.

—J. G. P.

EXPLICIT: Rubén Bonifaz Nuño, *Fuego de pobres*. Fondo de Cultura Económica, México, 1961. 101 pp.

NOTICIA: Este libro que recoge 38 poemas aumenta la bibliografía de Rubén Bonifaz Nuño, quien anteriormente había publicado tres volúmenes de poesía: *Imágenes*, *Los demonios y los días*, *El manto y la corona*.

EXAMEN: *Fuego de pobres* encuentra la originalidad siguiendo la tradición literaria universal, y en especial aquellas tradiciones poéticas que han arraigado en las letras mexicanas. Lo que a primera vista puede parecer paradójico (los términos aparentemente opuestos de originalidad y tradición) se justifica en una poesía tan herméutica como la de Rubén Bonifaz Nuño. Para el lector, los poemas cobran sentido gracias a las reminiscencias de las canciones, a los ecos de los anecdotarios populares e indígenas, incluso la poesía culta de López Velarde y los poetas latinos, etc. El mérito de este poeta consiste en que obliga a las palabras comunes o cultas a alcanzar su pleno significado poético, hasta hacerlas suyas. Y aunque sigue la tradición, las vivencias que expone son personales.

Por otras muchas razones puede considerarse a Rubén Bonifaz Nuño como un poeta inevitable y no deliberadamente mexicano, que ha superado el folklore, pero que ofrece la esencia poética de lo popular. Su mexicanismo no siempre se refleja por los medios más directos, sino a veces en otros escondidos. Su hermetismo, su no entregarse, es una característica de lo mexicano; como su gusto por los medios de expresión ingeniosos e indirectos. Sobre todo, su mundo emocional podría calificarse de mexicano; su nota predominante es un pesimismo dramático, desesperado e irónico, como el

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

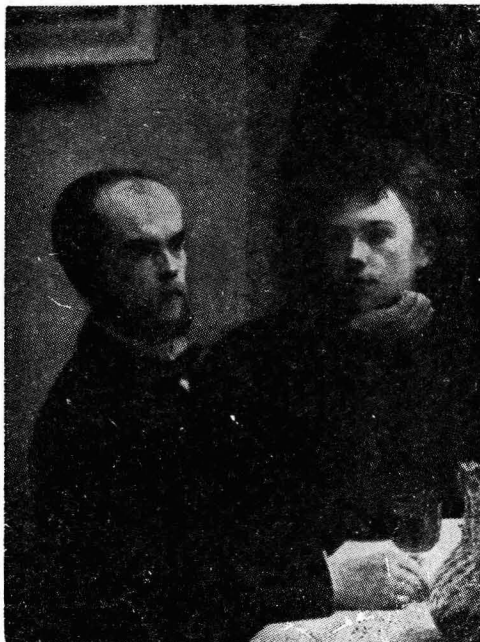
Hace setenta años, el 10 de noviembre de 1891, en el Hospital de La Concepción en Marsella, murió Rimbaud olvidado de su obra y de sí mismo; de sus querellas con Verlaine; del paso errante por los caminos de Europa y de los años que transcurrieron en África y en Asia hasta que, al caerse de un caballo, se le formó un tumor en la rodilla, agravado por una antigua sífilis. El delirio de la droga que pretendía mitigar su dolor debe de haber sido semejante al delirio que en las noches de Bélgica y de Londres, nutridas por el vacío y la desesperación, le ayudó a expresar lo que tenía que decir. Rimbaud agonizó cumpliendo el destino que presintieron o adivinaron los poemas de su juventud: "Otoño. Nuestro barco, habituado a las brumas inmóviles, regresa al puerto de la miseria, la ciudad enorme en el cielo manchado de fuego y lodo. ¡Ah, los harapos podridos, el pan calado de lluvia, la embriaguez, los mil amores que me crucificaron!... He creado todas las fiestas, todos los triunfos, todos los dramas. Traté de inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas. He creído adquirir poderes sobrenaturales. ¡Y bien!, debo sepultar mi imaginación y mis recuerdos. Una bonita gloria de artista y de narrador perdida. ¡Yo, yo que me dije mago o ángel dispensado de toda moral, soy restituido al suelo, en busca de un deber y para estrechar la realidad rugosa! (Adieu. *Une saison en enfer*.)

En 1954, al cumplirse el Centenario del nacimiento de Rimbaud (Charleville, Las Ardenas, 20 de octubre de 1854), Étiemble publicó los tres tomos de un libro escrito bajo la advocación del *nihil admirare*: *Génesis, estructura, éxito del mito de Rimbaud* (Gallimard Librairie). La reacción contra Rimbaud había sido estimulada por algunos ex-surrealistas; el mismo André Bretón declaró la ruptura con este "instigador del surrealismo" en el *Deuxième manifeste*, por causas ajenas a la grandeza de su obra, y más bien debido a las interpretaciones religiosas que emprendió Paul Claudel. Más tarde, Étiemble, sin proponérselo, colaboró con su injusta negación a dar su auténtico y altísimo sitio al poeta Rimbaud. No obstante, inconforme con descubrir el revés de los párrafos, Étiemble saquea, autopsia, desmenuza, disminuye cada línea y por ejemplo explica así *Délires*: "*La vierge folle* es Verlaine; *l'époux infernal*, Rimbaud." De *Le bateau ivre*, Étiemble afirma que está escrito por "un virtuoso del pastiche que deseaba verse publicado en *Le Parnasse Contemporain*, y revela, lisa y llanamente, un símbolo favorito de los parnasianos." Étiemble (personaje fabuloso que reúne la paciencia de Plinio el Viejo con la buena memoria de Tácito y el instinto detectivesco del inspector Maigret) acumula citas formuladas por los restantes destructores: *Le bateau ivre* se inspira en poemas de Victor Hugo, Mallarmé, Diérx y Baudelaire; en prosas de Châteaubriand y de Gautier, y hasta en las novelas de Julio Verne y en un artículo del *Magasin Pittoresque*, titulado *Promontoire flottant*...

Durante el primer semestre de 1961, en cambio, dos nuevos libros han acrecido la bibliografía rimbaudiana: *Rimbaud, par lui-même*, que el poeta Yves Bonnefoy ha organizado para la serie *Ecrivains de Tousjours*, y las *Oeuvres* publicadas por *Classiques Garnier* que modifican en algunos aspectos la edición de la Pléiade (N. R. F.). La introducción, las notas, el sumario biográfico y la noticia de variantes estuvieron a cargo de Suzanne Bernard. Mas interesante que enumerar los lugares comunes acerca de Rimbaud, resulta acercarse a un hecho del que poco o nada se ha escrito en las publicaciones de nuestro país.

Después de los últimos poemas en verso, fechados de mayo a agosto de 1872, surgieron *Les déserts de l'amour*, escritos tal vez en la primavera del 71, cuando la lectura de Baudelaire ani-

mó a Rimbaud a intentar el poema en prosa, y dos *Proses Évangéliques* descubiertas al dorso de un borrador de *Une saison en enfer* y que se cree formaron parte de una serie de textos inspirados en el *Evangelio* de San Juan. De aquí en adelante entramos en el enigma pues, a la luz de las actuales investigaciones, la *Temporada en el infierno* es anterior a *Las Iluminaciones*, y no el adiós a la literatura que sugieren sus páginas y que como tal han aceptado todas las biografías oficiales. Confesión, prosa lírica y poética, *Une saison en enfer* (publicada por el propio Rimbaud en Bruselas, 1873) es, según S. B., al mismo tiempo una tentativa literaria, no un camino cerrado. Para fundamentar la teoría de que *Les Illuminations* es un libro escrito con mucha posterioridad, existe un dato revelador: Rimbaud entregó —supuestamente— todos los manuscritos a Verlaine en Stuttgart febrero de 1875. Es difícil que Rimbaud se interesase en publicar textos redactados varios años atrás y menos en un tiempo en que "ya no se preocupaba por escribir". (No hay que olvidar que Verlaine en el 75 apenas salía de cumplir una condena de dos años, a raíz de haber disparado contra Rimbaud. El hecho de



Verlaine y Rimbaud

que Verlaine haya escrito esta versión del encuentro en Alemania, complica todavía más las últimas suposiciones acerca de Rimbaud.) El examen caligráfico apoya la reciente teoría, y el análisis cuidadoso de los textos señala en ellos la presencia de ciertas impresiones biográficas posteriores a la separación de Verlaine y al pretendido abandono de la poesía: el viaje a Java (1876, un año después de la "entrega del manuscrito"), cuando Rimbaud se alistó en el ejército colonial holandés, está insinuado en *Démocratie* (*Les Illuminations*, texto penúltimo): "En los centros alimentaremos la más cínica prostitución. Masacraremos las revueltas lógicas. Conscriptos voluntarios, tendremos la filosofía feroz... En los países *poivrés* [¿'picantes?', ¿'licenciosos?', o, en argot, ¿'carisimos?'], y *détremés* [¿'desleídos?', ¿'destemplados?', o tal vez, ¿'sojuzgados?']. Pero más extraño aún —o más revelador— es un párrafo de *Dévotion* que parece insinuar el viaje de Rimbaud por los países nórdicos, Suecia y Dinamarca, como intérprete del Circo "Loisset", tras de haber desertado en Batavia, capital de la Isla de Java. Quizá en estas líneas esté toda la clave: "Esta noche en CIRCETO, la de elevados hielos, grasienta como el pescado, e iluminada como los diez meses de la noche roja y SPUNK, muda como estas regiones nocturnas y precediendo

a bravuras más violentas que este caos polar..." El fragmento es desconcertante y disloca todo lo que hasta hoy hemos aceptado para explicarnos a Rimbaud. Las notas de la reciente edición pasan por alto el origen del vocablo SPUNK (o sea "yesca", en inglés. Hay una voz francesa, *amadou*, para designar esa materia). No hay que olvidar que Rimbaud terminó de aprender el inglés hasta 1874. La misma curiosidad que siempre mostró por los idiomas, y de manera muy especial el latín aprendido en la escuela de Charleville, pueden explicar la enigmática palabra CIRCETO que desconcierta a los eruditos. Suzanne Bernard señala en las notas finales de su edición que "Circeto" o es una mujer *grasse*, "engrasada", "grasosa", como las mujeres esquimales que se untan en el cuerpo grasa de foca, o bien hace referencia a una localidad, como propone el traductor de Rimbaud al italiano M. Matucci. Una hipótesis menos arriesgada que las anteriores sería (o es posible que ya haya sido) tomar en cuenta el gusto de Rimbaud por corromper las palabras o dar a los vocablos el significado que sólo para él debieron tener. De esta costumbre dio noticia Jacques Rivière: "¡Qué anormal capacidad en la forma en que encanalla las palabras más benignas y les forja desinencias incongruentes!" Por el placer de ser dueño de un lenguaje cifrado, de un argot particular, Rimbaud escribe en sus cartas *Juimpe* en vez de *Juin*; *Parmerde* en lugar de *Paris*; *caropolmerdis* y no *caropolitain*; *contemplotate* en el sitio de *contemplation*. Si procedemos por analogía nada costará identificar las fuentes del término CIRCETO: vamos a desdeñar, por su flagrante obviedad, el posible hecho de que esta palabra que no tiene correspondencias aparentes en la conjugación ni en la declinación latinas, pueda entrañar un significado en relación con el circo Loisset, al ser una corrupción o adaptación del adjetivo *Circensis* ('del circo o relativo al circo'). Pero consideremos CIRCETO un término complejo y personal derivado del verbo *Circito*, según el Diccionario Latino, "rodear, atravesar en todos los sentidos"; o sea que, para este lenguaje figurado, *Circeto* es el lugar al que se llega después de dar la vuelta entera a algo, en este caso a los países de Europa, por los que había errado Rimbaud. Como se ve, lo arriesgado de estas suposiciones no excluye su posibilidad. El problema de *Les Illuminations* radica en investigar si Rimbaud escribió sobre cosas vistas o, como insiste Étiemble, a partir de recuerdos literarios. La cuestión no interesaría más que a los eruditos si se tratara de otro poeta. Pero en el caso de Rimbaud es necesario fijar una biografía más o menos exacta para comprobar o desvanecer las teorías metafísicas elaboradas a su alrededor. Cuando Verlaine presentó al público la primera edición (1886) sostuvo: "El libro que ofrecemos al público fue escrito de 1873 a 1875, en medio de viajes a Inglaterra, Bélgica y Alemania." Con tales palabras refutó la creencia de que *Une saison en enfer* era el adiós a la literatura de Rimbaud, quien no terminó para siempre su obra en el 73, como asegura Delahaye. Contra esta tradición se han alzado H. Bouillane y A. Adam, quienes parecen demostrar que las prosas de *Les Illuminations* fueran escritas, con intervalos, del 72 hasta el 78. Entonces el misterio se ahonda más y más: ¿Cuál es la secreta razón de las palabras que Rimbaud dijo a Delahaye en su último regreso a Charleville (1879) cuando su amigo quiso hablar de literatura? *Je ne pense plus à ça*. ¿Cómo se explica el abandono de la expresión literaria y el posterior confinamiento? Si fueron escritos en el 78, ¿por qué medios llegaron hasta Verlaine estos poemas? Son enigmas que no se quedarán sin resolver. Por un largo, inmenso y razonado desarreglo de los sentidos, Rimbaud se hizo *vidente*; es decir, pudo crear, vislumbrar un mundo opuesto a nuestra opaca, amarga realidad. Soportó todas las formas de amor, de sufrimiento y de locura para llegar a la suprema sabiduría, a la revelación.