

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

MAYO 1963

LA GUERRA DE LAS GORDAS
POR SALVADOR NOVO

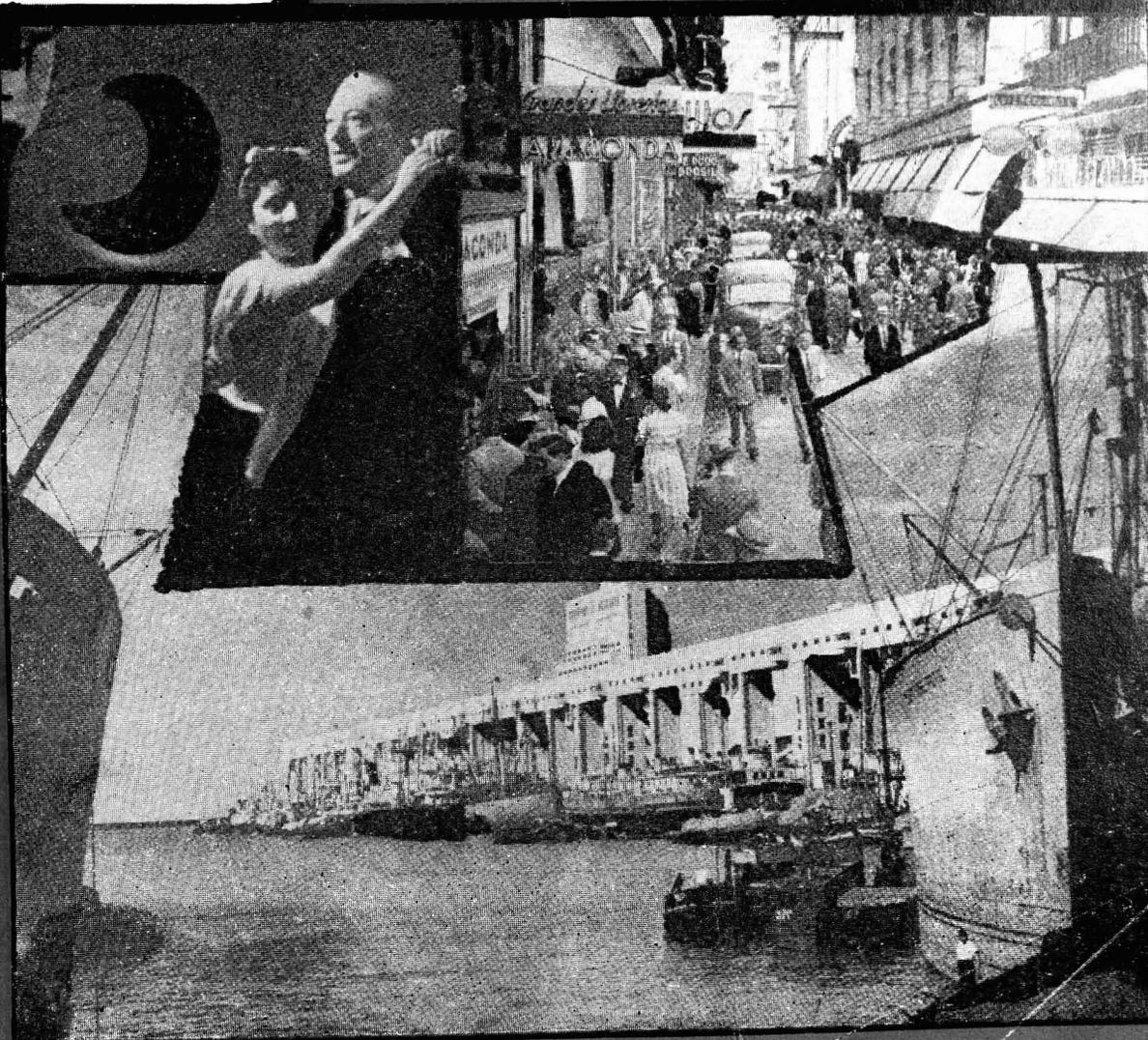
NUEVOS POEMAS DE BLAS
DE OTERO

MAS ALLA DEL REALISMO
SOCIALISTA

EL

TANGO

El Cachafaz, bailarín de tango



Volumen XVII, Número 9

México, mayo de 1963

Ejemplar \$ 2.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector:

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Redacción:

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

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso

México 1, D. F.

Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar: \$ 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.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO, S. A.

Esta revista

no tiene agentes
de suscripciones

LA FERIA DE LOS DÍAS

Jaime García Terrés

TANGO, CANCIÓN DE BUENOS AIRES

Ernesto Sábato

POEMAS

Blas de Otero

METTERNICH Y EL MURCIÉLAGO

*Diego de Mesa*MÁS ALLÁ DEL REALISMO SOCIALISTA:
PINTURA CONTEMPORÁNEA POLACA*Ignacy Witz*MIS ABUNDANTES RAZONES PARA ESCRIBIR
IN PIPILTZINTZIN O LA GUERRA DE LAS
GORDAS*Salvador Novo*

JULIO CORTÁZAR

Luis Mario Schneider

EL PASO ATRÁS DE JRUSCHOV

Víctor Flores Olea

ZAPATERO A TUS ZAPATOS

Enrique González Pedrero

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Jorge Ibarguengoitia

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

José Emilio Pacheco

DIBUJOS

Juan Soriano, Vicente Rojo

Grabado de Juan Soriano

La feria de los días

CONSPIRACIÓN

Se diría que todo conspira, a lo largo de la historia humana, para asfixiar de mil modos más o menos sutiles, y con frenos de intención e intensidad variables, la libertad de la inteligencia. Sabemos que no hay mordaza que no tenga su explicación, y que ésta se quiere siempre justificada. Pero ello no impide, antes estimula, nuestro esfuerzo permanente contra cualquier especie de estorbo institucionalizado al des-envolvimiento de la cultura.

LO UNO POR LO OTRO

Si de un lado combatimos la censura —o el terrorismo— de aquellos que destruyen nuestra libertad con el pretexto de salvarla, tampoco podemos encogernos de hombros cuando en el campo contrario, renovada la pesadilla de otros tiempos, vuelven a escucharse torpes anatemas que arriesgan, sin sentido, una evolución intelectual y un progreso de la sensibilidad recién despiertos, apenas recuperados del estancamiento sentimentaloides y conformista.

DOMÉSTICA

Dicho lo anterior, atendamos un instante al panorama doméstico. Lo suficiente para subrayar la importancia que ha tenido para la causa iberoamericana el viaje presidencial a tierras europeas. Nadie pondrá legítimamente en tela de juicio la significación de un gesto capaz de abrir a México nuevos horizontes económicos y políticos; de un contacto plural que siembra la posibilidad, hasta hoy inexplorada, de reforzar nuestra voz en la perspectiva mundial y de incrementar, sobre bases concretas, nuestra autonomía.

VOTOS

Lejos del coro de los oportunistas mecánicos, hacemos votos para que esta experiencia sea dirigida y aprovechada al máximo en los procesos de nuestra política interna.

A PRUEBA

No ignoramos que Iberoamérica vive una crisis, en el transcurso de

la cual ha empezado a removerse su vida entera, no sin regresiones ni errores, no sin dolorosas agonías que ponen a prueba muchos valores establecidos y, sobre todo, las virtudes y la serena ponderación de los sectores responsables.

UTOPIA Y REALIDAD

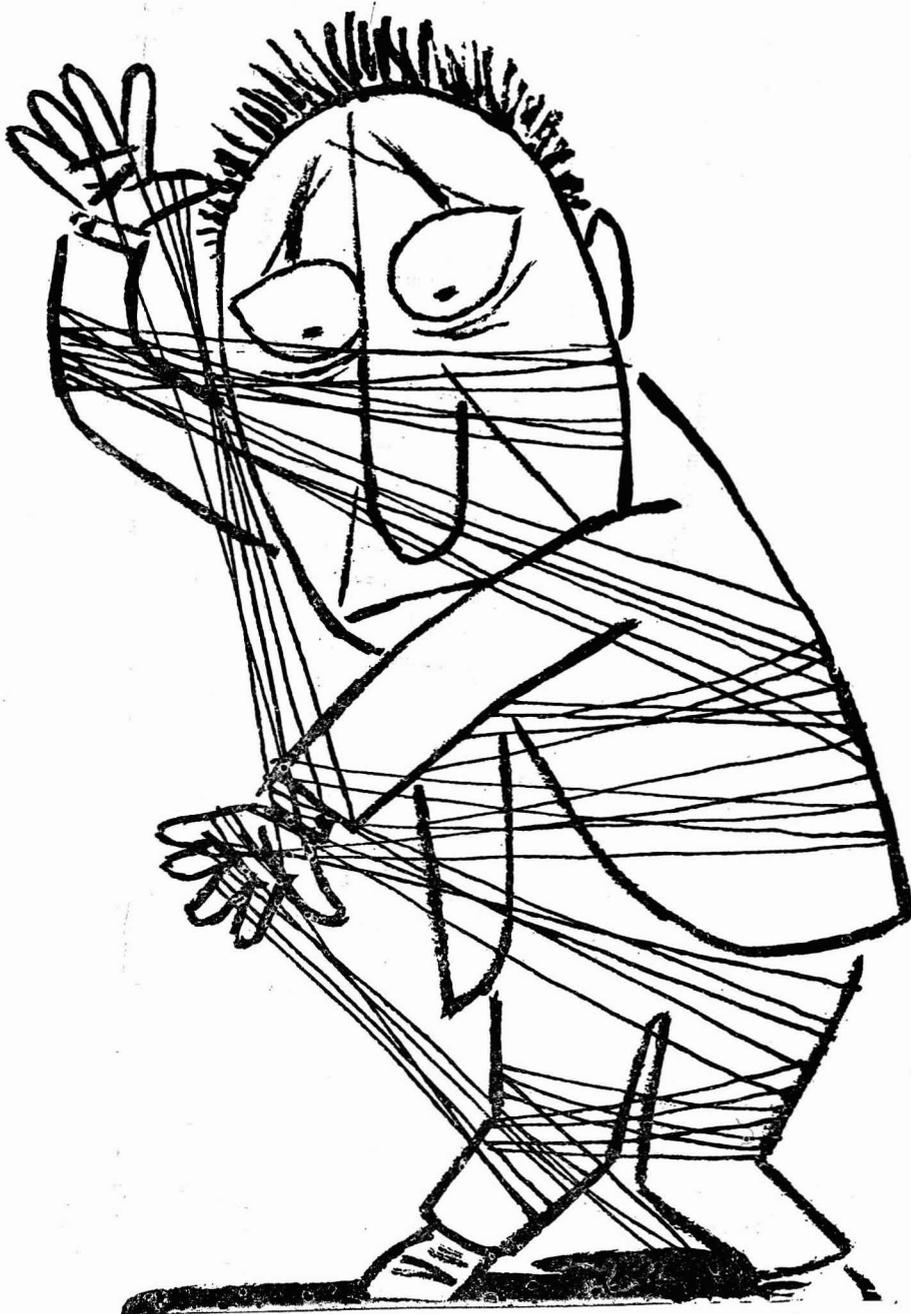
Las influencias y los intereses ajenos se disputan lo que en justicia es sólo nuestro. El fanatismo nos amenaza por los cuatro puntos cardinales, y no son pocos los que, entre nosotros, se dejan contagiar por él y por sus señuelos. Hasta cierto punto, esto es inevitable. Vivimos prisioneros dentro de un sistema de fuerzas que nos penetran y que se-

ría vano soslayar. Hemos de movernos en la realidad y no en la utopía. Nuestra única salvación radica en el apropiado manejo de esas fuerzas. Nuestro mayor peligro, en la sumisión pasiva y resignada ante la básica enajenación que, para nosotros, representan aquéllas.

JUEGO DE CARTAS

En el dramático juego que la época nos depara, sepamos al menos sacar el mejor partido a las cartas que nos han tocado en suerte; no habremos de contentarnos con servir de dócil carne de cañón a los tahúres.

—J. G. T.



Tango, canción de Buenos Aires

Por Ernesto SÁBATO

1. Hibridaje

Los millones de inmigrantes que se precipitaron sobre este país en menos de cien años, no sólo engendraron esos dos atributos del nuevo argentino que son el resentimiento y la tristeza, sino que prepararon el advenimiento del fenómeno más original del Plata: el tango.

Este baile ha sido sucesivamente reprobado, ensalzado, satirizado y analizado.

Pero Discépolo, su creador máximo, da lo que yo creo la definición más entrañable y exacta: "Es un pensamiento triste que se baila."

Carlos Ibarguren afirma que el tango no es argentino, que es simplemente un producto híbrido del arrabal porteño. Esta afirmación no define correctamente al tango, pero lo define bien a Carlos Ibarguren. Es claro: tan doloroso fue para el gringo soportar el rencor del criollo, como para éste ver a su patria invadida por gente extraña, entrando a saco en su territorio y haciendo a menudo lo que André Gide dice que la gente hace en los hoteles: limpiándose los zapatos con las cortinas. Pero los sentimientos genuinos no son una garantía de razonamientos genuinos, sino más bien un motivo de cuarentena; un marido engañado no es la persona en mejores condiciones para juzgar los méritos del amante de su mujer. Cuando Ibarguren sostiene que el tango no es argentino y sí un mero producto del mestizaje está diciendo una considerable parte de la verdad, pero está deformando el resto por la (justificada) pasión que lo perturba. Porque si es cierto que el tango es un producto del hibridaje, es falso que no sea argentino; ya que, para mal, no hay pueblos platónicamente puros, y la Argentina de hoy es el resultado (muchas veces calamitoso, eso es verdad) de sucesivas invasiones, empezando por la que llevó a cabo la familia de Carlos Ibarguren, a quien, qué duda cabe, los Cafulcurá deben mirar como a un intruso, y cuyas opiniones deben de considerarse como típicas de un pampeano improvisado.

Negar la argentinidad del tango es acto tan patéticamente suicida como negar la existencia de Buenos Aires. La tesis autista de Ibarguren aboliría de un saque el puerto de nuestra capital, sus rascacielos, la industria nacional, sus toros de raza y su poderío cerealista. Tampoco habría gobierno, ya que nuestros presidentes y gobernadores tienen la inclinación a ser meros hijos de italianos o de vascos, o productos tan híbridos como el propio tango. Pero qué digo: ni siquiera el nacionalismo soportaría la hecatombe, pues habría que sacrificar a los Scalabrini y a los Mosconi.

Quizá resulte doloroso que la historia sea, como dice W. James, siempre novedosa y, por lo tanto, invariablemente confusa e inclinada a la mescolanza. Pero eso es lo que la hace tan apasionante. La identidad consigo misma hay que buscarla en la lógica o en la matemática: nadie puede pedir a la historia un producto tan puro (pero también tan aburrido) como un cono o una sinusoide.

Aparte de ser inevitable, el hibridaje es siempre fecundo: bastará pensar en el gótico y en la música negra de los Estados Unidos. En cuanto a la literatura del Plata, que tantos critican por prolongar en algún sentido los temas y las técnicas europeas, es otro fenómeno de hibridaje; porque, a menos de exigir que escribamos en querandí y describamos la caza del avestruz, no veo cómo, coherentemente, puede hablarse de una pureza nacional. Pensar que una literatura nacional sólo es aquella que se ocupa de indios o de gauchos es adherirse insensiblemente al apocalipsis ibarguriano. Ni siquiera esos olímpicos dioses griegos, que algunos profesores suponen el paradigma de la pureza, pueden exhibir una genealogía impecablemente indígena.

2. Sexo

Varios pensadores argentinos han asimilado el tango al sexo o lo han juzgado una simple danza lasciva. Pienso que es exactamente al revés. Ciertamente surgió en el lenocinio, pero ese mismo hecho ya nos debe hacer sospechar que debe ser algo así como su reverso, pues la creación artística es un acto casi invariablemente antagónico, un acto de fuga o de rebeldía. Se crea lo que no se tiene, lo que en cierto modo es objeto de

nuestra ansiedad y de nuestra esperanza, lo que mágicamente nos permite evadirnos de la dura realidad cotidiana. Y en esto el arte se parece al sueño. Sólo una raza de hombres apasionados y carnales como los griegos podía inventar la filosofía platónica, una filosofía que recomienda desconfiar del cuerpo y de sus pasiones.

El prostíbulo es el sexo al estado de (siniestra) pureza. Y el inmigrante solitario que entraba en él resolvía, como dice Tulio Carella, fácilmente su problema sexual: con la trágica facilidad con que ese problema se resuelve en ese sombrío establecimiento. No era, pues, eso lo que al solitario hombre de Buenos Aires podía preocuparle; ni lo que en su nostálgica, aunque muchas veces canallesca, canción evocara. Era precisamente lo contrario: La nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer; no la presencia de un instrumento de su lujuria:

*en mi vida tuve muchas, muchas minas,
pero nunca una mujer.*

El cuerpo del otro es un simple objeto y el solo contacto con su materia no permite trascender los límites de la soledad. Motivo por el cual el puro acto sexual es doblemente triste, ya que no sólo deja al hombre en su soledad inicial, sino que la agrava y ensombrece con la frustración del intento.

Éste es uno de los mecanismos que puede explicar la tristeza del tango, tan frecuentemente unida a la desesperanza, al rencor, a la amenaza y al sarcasmo.

Hay en el tango un resentimiento erótico y una tortuosa manifestación del sentimiento de inferioridad del nuevo argentino, ya que el sexo es una de las formas primarias del poder. El machismo es un fenómeno muy peculiar del porteño, en virtud del cual se siente obligado a ser macho al cuadrado o al cubo, no sea que en una de éstas ni siquiera lo consideren macho a la primera potencia. Porque, como bien se ha observado, y como es característico de un hombre inseguro, el tipo vigila cautelosamente su comportamiento ante los demás y se siente juzgado y quizá ridiculizado por sus pares:

*El malevaje extrañado
me mira sin comprender.*

3. Descontento

Este hombre tiene pavor al ridículo y sus compadras nacen en buena medida de su inseguridad y de su angustia de que la opinión de los otros pueda ser desfavorable o dudosa. Sus reacciones tienen mucho de la histérica violencia de ciertos tímidos. Y cuando infiere sus insultos o sus cachetadas a la mujer, seguramente experimenta un oscuro sentimiento de culpa. El resentimiento contra los otros es el aspecto externo del rencor contra su propio yo. Tiene, en suma, ese descontento, ese malhumor, esa vaga actitud, esa indefinida y latente bronca contra todo y contra todos que es casi la quintaesencia del argentino medio.

Todo esto hace del tango una danza introvertida y hasta introspectiva: un pensamiento triste que se baila. A la inversa de lo que sucede en las otras danzas populares, que son extrovertidas y eufóricas, expresión de algazara o alegremente eróticas. Sólo un gringo puede hacer la payasada de aprovechar un tango para conversar o para divertirse.

El tango es, si se lo piensa bien, el fenómeno más asombroso que se haya dado en el baile popular.

Algunos arguyen que no es siempre dramático y que, como todo lo porteño en general, puede ser humorístico; queriendo significar, supongo, que la alegría no le es ajena. Lo que de ningún modo es exacto, pues en esos casos el tango es satírico, su humorismo tiene la agresividad de la cachada argentina, sus epigramas son rencorosos y sobradadores:

*Durante la semana, meta laburo
y el sábado a la noche sos un bacán.*

Es el lado caricaturesco e irónico de un alma sombría y pensativa:

*Si no es pa suicidarse
que por este cachivache
sea lo que soy!*

Un napolitano que baila la tarantela lo hace para divertirse; el porteño que se baila un tango lo hace para meditar en su suerte (que generalmente es *grela*) o para redondear malos pensamientos sobre la estructura general de la existencia humana. El alemán que ahito de cerveza da vueltas con música del Tirol, se ríe y cándidamente se divierte; el porteño no se ríe ni se divierte y cuando sonrío de costado, ese gesto grotesco se distingue de la risa del alemán como un jorobado pesimista de un profesor de gimnasia.

4. Bandoneón

¿Qué misterioso llamado a distancia hizo venir, sin embargo, a un popular instrumento germánico a cantar las desdichas del hombre platense? He aquí otro melancólico problema para Iburguren.

Hacia fines del siglo, Buenos Aires era una gigantesca multitud de hombres solos, un campamento de talleres improvisados y conventillos. En los boliches y prostíbulos hace vida social ese masacote de estibadores y canfinfleros, de albañiles y matones de comité, de musicantes criollos y extranjeros, de cuarteadores y de proxenetas: se toma vino y caña, se canta y se baila, salen a relucir epigramas sobre agravios recíprocos, se juega a la taba y a las bochas, se enuncian hipótesis sobre la madre o la abuela de algún contertulio, se discute y se pelea.

El compadre es el rey de este submundo. Mezcla de gaucho y malo y de delincuente siciliano, viene a ser el arquetipo envidiable de la nueva sociedad: es rencoroso y corajudo, jactan-

cioso y macho. La pupila es su pareja en este *ballet* malevo; juntos bailan una especie de *pas-de-deux* sobrador, provocativo y espectacular.

Es el baile híbrido de gente híbrida: tiene algo de habanera traída por los marineros, restos de milonga y luego mucho de música italiana. Todo entreverado, como los músicos que lo inventan: criollos como Poncio y gringos como Zambonini. Artistas sin pretensiones que no sabían que estaban haciendo historia. Orquestitas humildes y rejuntadas, que solían tener guitarra, violín y flauta; pero que también se las arreglaban con mandolín, con arpa y hasta con armónica.

Hasta que aparece el bandoneón, el que dio sello definitivo a la gran creación inconsciente y multitudinaria. El tango iba a alcanzar ahora aquello a que estaba destinado, lo que Santo Tomás llamaría "lo que era antes de ser", la *quidditas* del tango.

Instrumento sentimental, pero dramático y profundo, a diferencia del sentimentalismo fácil y pintoresco del acordeón, terminaría por separarlo para siempre del firulete divertido y de la herencia candombera.

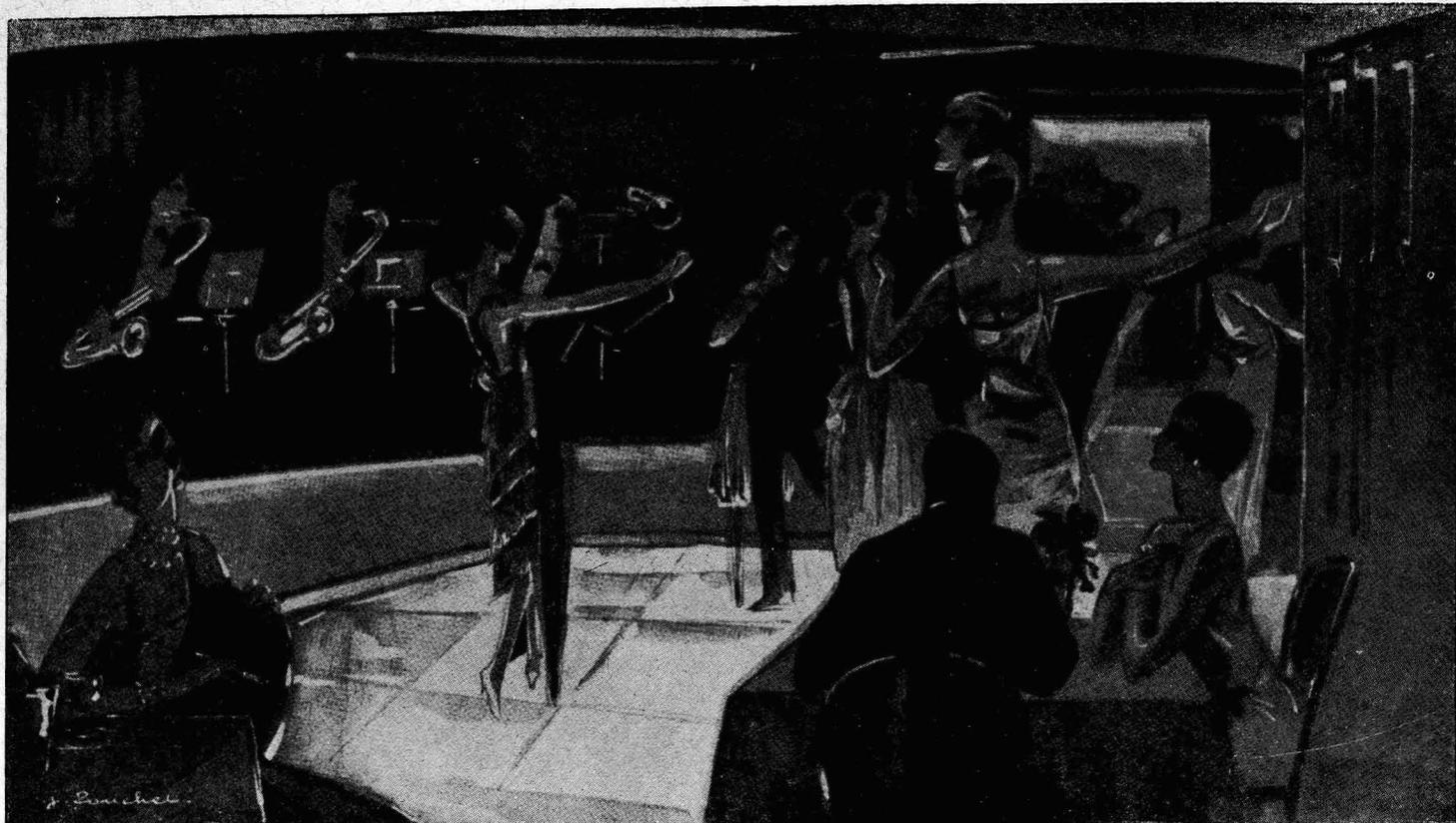
De los lenocinios y piringundines, el tango salió a la conquista del centro, en organitos con loros, que inocentemente pregonaban atrocidades:

*Quisiera ser canfinflero
para tener una mina.*

Y con la invencible energía que tienen las expresiones genuinas conquistó el mundo. Nos plazca o no (generalmente, no),



"la metafísica está en medio de la calle"



"El porteño, como nadie en Europa, siente que el tiempo pasa"

por él nos conocieron en Europa, y el tango era la Argentina por antonomasia, como España eran los toros. Y, nos plazca o no, también es cierto que esa esquematización encierra algo profundamente verdadero, pues el tango encarnaba los rasgos esenciales del país que empezábamos a tener: el desajuste, la nostalgia, la tristeza, la frustración, la dramaticidad, el descontento, el rencor y la problematicidad. En sus formas más delicadas iba a dar canciones como *Caminito*; en sus expresiones más grotescas, letras como *Noche de Reyes*; y en sus modos más ásperos y dramáticos, la tanguística de Enrique Santos Discépolo.

5. Metafísica

En este país de opositores, cada vez que alguien hace algo (un presupuesto, una sinfonía o un plan de viviendas mínimas), inmediatamente brotan miles de críticos que lo demuelen con sádica minuciosidad.

Una de las manifestaciones de este sentimiento de inferioridad del argentino (que se complace en destruir lo que no se siente capaz de hacer) es la doctrina que desvaloriza la literatura de acento metafísico: dicen que es ajena a nuestra realidad, que es importada y apócrifa y que, en fin, es característica de la decadencia europea.

Según esta singular doctrina, el "mal metafísico" sólo puede acometer a un habitante de París o de Roma. Y, si se tiene presente que ese mal metafísico es consecuencia de la finitud del hombre, hay que concluir que para estos teóricos la gente sólo se muere en Europa.

A estos críticos, que no sólo se niegan a considerar su miopía como una desventaja sino que, por el contrario, la usan como instrumento de sus investigaciones, hay que explicarles que si el mal metafísico atormenta a un europeo, a un argentino lo debe atormentar por partida doble, puesto que si el hombre es transitorio en Roma, aquí lo es muchísimo más, ya que tenemos la sensación de vivir esta transitoria existencia en un campamento y en medio de un cataclismo universal, sin ese respaldo de la eternidad que allá es la tradición milenaria.

Cómo será verdad todo esto que hasta los autores de tango hacen metafísica sin saberlo.

Es que para los críticos mencionados la metafísica sólo se encuentra en vastos y oscuros tratados de profesores alemanes; cuando, como decía Nietzsche, está en medio de la calle, en las tribulaciones del pequeño hombre de carne y hueso. No es éste el lugar para que examinemos de qué manera la preocupación metafísica constituye la materia de nuestra mejor literatura. Aquí queremos señalarlo, simplemente, en este humilde suburbio de la literatura argentina que es el tango.

El crecimiento violento y tumultuoso de Buenos Aires, la llegada de millones de seres humanos esperanzados y su casi

invariable frustración, la nostalgia de la patria lejana, el resentimiento de los nativos contra la invasión, la sensación de inseguridad y de fragilidad en un mundo que se transformaba vertiginosamente, el no encontrar un sentido seguro a la existencia, la falta de jerarquías absolutas, todo eso se manifiesta en la metafísica tanguística. Melancólicamente dice:

*Borró el asfalto de una manotada,
la vieja barriada que me vio nacer...*

El progreso que a macha-martillo impusieron los conductores de la nueva Argentina no deja piedra sobre piedra. Qué digo: no deja ladrillo sobre ladrillo; material éste técnicamente más deleznable y, como consecuencia, filosóficamente más angustioso.

Nada permanece en la ciudad fantasma.

Y el poeta popular canta su nostalgia del viejo *Café de los Angelitos*:

*Yo te evoco, perdido en la vida,
y enredado en los hilos del humo.*

Y, modesto Manrique suburbano, se pregunta:

*¿Tras de qué sueños volaron?...
¿En qué estrellas andarán?
Las voces que ayer llegaron
y pasaron y callaron,
¿dónde están?,
¿por qué calles volverán?*

El porteño, como nadie en Europa, siente que el tiempo pasa y que la frustración de todos sus sueños y la muerte final son sus inevitables epílogos. Y acodado sobre el mármol de la mesita, entre copas de semillón y cigarrillos negros, meditativo y amistoso, pregunta:

¿Te acordás, hermano, qué tiempos aquéllos?

O con cínica amargura dictamina:

*Se va la vida, se va y no vuelve.
Lo mejor es gozarla y largar
las penas a rodar.*

Discépolo, horaciano, ve vieja, fané y descangallada a la mujer que en otro tiempo amó. En la letra existencialista de sus tangos máximos, dice:

*¡Cuando manyés que a tu lado
se prueban la ropa*



"El crecimiento violento y tumultuoso de Buenos Aires"

*que vas a dejar...
te acordarás de este otario
que un día, cansado,
se puso a ladrar!*

El hombre del tango es un ser profundo que medita en el paso del tiempo y en lo que finalmente ese paso nos trae: la inexorable muerte. Y así un letrista casi desconocido murmura sombríamente:

*Esta noche para siempre
terminaron mis hazañas.
Un chamuyo misterioso
me acorrala el corazón...*

Para terminar diciendo, con siniestra arrogancia de porteño solitario:

*Yo quiero morir conmigo,
sin confesión y sin Dios,
crucificado en mi pena,
como abrazado a un rencor.*

ACLARACIONES

Carlos Ibarguren: ensayista argentino, ya desaparecido, perteneciente a una antigua familia de la Colonia.

Cafulcurá: uno de los más notables jefes indígenas del siglo pasado.

Scalabrini: pensador argentino que militó en las filas nacionalistas.

Moscón: general que luchó contra la enajenación del petróleo nacional.

Mina: mujer fácil, en el lunfardo o argot porteño.

Malevaje: la casta de los malevos o gente de mal vivir.

Compadrada: gesto o actitud de un "compadre".

Compadre: un malevo de relieve, famoso por sus jactanciosos actos de coraje.

Cachada: broma sobradora. Se "cacha" a un sonso, a un candoroso, a un pobre de espíritu. Proviene del italiano.

Laburo: trabajo, en lunfardo. Proviene del italiano.

Bacán: personaje importante, hombre de fortuna. Proviene del genovés.

Grela: mujer, en lunfardo.

Conventillo: enorme y miserable casa de inquilinato.

Bolicho: pequeño almacén con despacho de bebidas.

Canfinfleros: explotador de mujeres.

Juego de taba: es el viejo juego del astrágalo, que ya practicaban los griegos. En la Argentina es un típico juego de criollos.

Manyar: comprender, advertir. Proviene del italiano.

Otario: idiota, sonso.

Chamuyo: conversación confidencial.

Fané: marchita, en lunfardo. Proviene del francés.

Descangallada: maltrecha, en lunfardo. Del italiano *Scangherata*.

Poemas de

ESPAÑAHOGANDOSE

Cuando pienso
 en el mar es decir
 la vida que una ha envuelto desenvuelto
 como esas

olas

sonoras

y sucedió que abril abrió sus árboles
 y yo callejeaba iba venía
 bajo la torre de san Miguel
 o más lejos

bajaba

las descarnadas calles de Toledo
 pero es el mar
 quien me lleva y deslleva en sus manos
 el mar desmemoriado
 donde estoy son las márgenes
 del Esla los esbeltos álamos
 amarillos que menea el aire
 no sé oigo las olas
 de Orio Guetaria
 Elanchove las anchas
 olas rabiosas
 es decir la vida que uno hace
 y deshace

cielos

hundidos días como diamante
 una
 guitarra en el Perchel de noche
 la playa rayada de fusiles
 frente a Torrijos y sus compañeros

EL TEMOR Y EL VALOR DE VIVIR Y DE MORIR

No sé por qué avenida
 movida por el viento de noviembre
 rodeando
 plazas como sogas de ahorcado
 junto a un muro con trozos de carteles
 húmedos

era en la noche de tu muerte

Paul Eluard
 y hasta los diarios más reaccionarios
 ponían cara de circunstancias
 como cuando de repente baja la Bolsa
 y yo iba solo no sé por qué avenida
 envuelta en la niebla de noviembre
 y rayé con una tiza el muro de mi hastío
 como una pizarra de escolar
 y volví a recomenzar mi vida
 por el poder de una palabra
 escrita en silencio

Libertad.

IMBORRABLE LLUVIA

Me he levantado a las cinco y media
he subido la persiana la lluvia
y las sombras asediaban los cristales
contemplé la calle diluida entre las luces
eléctricas casi azules casi blancas
un coche cruza por la avenida transversal
pasa un hombre con una escalera al hombro
un obrero otro obrero apresurados para qué
a lo lejos suena la sirena de una fábrica
para qué cruza una mujer con el abrigo escuálido
pasa un cura
para qué cae la lluvia la
lluvia al lado llora un niño

JUVENTUD IMBATIDA

Fuiste pasando pájaro de colores
álamo alzado al borde de una trinchera
atravesaste la patria en horribles camiones
erizados de armas
 alcañiz morella
nules guadalajara
así sucedió —y un día sonó la paz
como campana funeral
y se cegaron las fuentes se enrareció
el aire
y fuiste pasando pájaro gris
herido bajo el ala
derivaste hacia el barranco de una mina
enalteciste
 la lucha en plena noche
por una patria
de alegría de acero y de belleza.

Metternich y el Murciélago

Por Diego DE MESA

Dibujos de Juan SORIANO

Fue a la salida del café en una tarde de verano. El calor húmedo de las calles recién regadas estaba impregnado de olor a acacia. Bajaba yo lentamente por la acera de la sombra y me detuve a leer las carteleras. Una tira grande de papel rosa anunciaba el circo Bernard. Se leían los nombres de payasos, prestidigitadores, domadores y malabaristas. Con caracteres más grandes se veía escrito: "Mademoiselle Berleimes y sus caballos", más abajo: "Los Pájaros Humanos". El mismo programa que yo había visto hacía justo quince años. Lo recordaba perfectamente; era la primera y única vez que yo había estado en un circo. Fue también el día en que mi madre tuvo su primer gran ataque de nervios; el 29 de junio de 1840, santo de mi padre. Yo era entonces muy pequeño, ocho años apenas, y sin embargo no había olvidado ningún detalle de aquel día azaroso, un día hito, de éstos que quedan como señal en la vida de uno.

El nombre de mademoiselle Berleimes traía a mi mente una figura delicada de mujer. Aquella *écuyère* maravillosa que con traje blanco de bailarina y penacho de plumas sonreía encima de su caballo.

Recuerdo que ese día nos levantamos muy temprano. Me pusieron el traje de terciopelo con encajes reservado para las grandes solemnidades. Mi hermana estaba ya en el cuarto de mi padre cuando yo entré, y le ofrecía unas zapatillas de seda roja bordadas por ella misma. Yo le regalé una cigarra de plata que mi madre acababa de ponerme en las manos. Mi padre parecía feliz. Después de besarnos comenzó a repartir los regalos que tenía para nosotros. A mi hermana un traje de seda azul con tules blancos y lazos granate; un traje de mujer —mi hermana debía tener entonces unos quince años— y a mí un rompecabezas y un circo en miniatura, con sus leones, sus domadores y sus trapecistas. Aquello fue lo que más me gustó. Luego fuimos a misa los cuatro. Yo estaba muy inquieto y mi madre tuvo que llamarme la atención varias veces porque permanecía sentado cuando todo el mundo se arrodillaba y de rodillas cuando todos estaban de pie — nunca he sabido cuándo hay que levantarse y cuándo que sentarse, en misa. Ante mí, el altar lleno de oro y luces se me antojaba un circo fantástico en el que los ángeles, barrocos contorsionistas, se descoyuntaban entre volutas, uvas y retorcidas columnas. San Miguel parecía próximo a saltar sobre nosotros balanceándose en la dorada lanza que hundía en las fauces de la sierpe.

De vuelta corrí a mi cuarto para disfrutar de los nuevos juguetes. Sabía que la sala se iría llenando poco a poco de gente, que me llamarían a mí, que tendría que besar a todas las tías, aguantar en mis mejillas las palmaditas de los señores y repetir una y mil veces el "*maitre corbeau sur un arbre perché...*", todo bajo la vigilante mirada de mi madre. Efectivamente, a la tercera o cuarta vez que ordenaba mis payasos llegó la orden parentoria:

—Lávate las manos y ven a la sala.

No tuve más remedio que obedecer a pesar mío.

Mi padre recibía en la puerta a las visitas:

—Señor don Pedro, que los tenga usted muy felices en compañía de la familia y de todas las personas de su mayor estimación y agrado.

—Muchas gracias, amigo don Tal, aprecio mucho el favor de usted —contestaba mi padre.

A veces era un criado el que llegaba, portador de tantas tarjetas como individuos tenía la familia felicitante, y el nuestro las recibía y las colocaba sobre un velador extendidas en un cepillo especial para tarjetas.

En el salón mi madre atendía a las visitas ayudada por mi hermana, cuyo traje nuevo estaba pasando en aquel momento por la severa crítica de las tías. Yo tuve que besar todos los blancos rostros y contestar cortésmente cuanta pregunta se me hacía. Afortunadamente dejaron tranquilo mi francés y a "*maitre corbeau*". Mi madre, preocupada por el traje de mi hermana, no se ocupó de mí hasta el momento en que los criados comenzaron a depositar sobre el glacis de las mesas las bandejas de plata, colmadas de dulces y bizcochos artísticamente colocados formando castilletes, a los que defendían los cañones de sendas baterías de botellas.

En la bandeja más próxima elegí con los ojos el dulce que me gustaba y decidido al asalto me encaminé a la muralla sin que me hiciesen retroceder los flechazos que me lanzaba

mi madre con su mirada. No pretendía yo hacer más que una brecha en el muro, pero mi objetivo estaba mal colocado y, al sacarlo, todo el castillo se vino abajo. Entre los dulces escombros asomaban las bocas de aquellos cañones que no habían disparado un solo tiro. Pero la plaza estaba defendida por fuera: vi a mi madre palidecer y temblar ante mi osadía. Rápidamente se interpuso entre los derruidos muros y yo; de un manotón me hizo soltar la codiciada presa y, dándome un empujón disimulado pero fuerte, me apartó de la mesa. Seguidamente, como si hubiera venido solamente a eso, cogió una de las botellas y comenzó a ofrecer a las personas que más cerca tenía:

—¿Una copita?

—Si usted se empeña, le haremos gasto. Que volvamos a reunirnos de hoy en un año.

—¡Gracias!

Yo sabía que esto no era más que un ardid suyo para tapar la tragedia doméstica; después vendrían las represalias, la escena en que mi madre aparecería como una pobre víctima que toda la mañana había estado trabajando en aquellos castilletes para que luego yo, monstruo sin entrañas, los destruyera de un golpe y la pusiera además en ridículo. Como final, la víctima pegaría al monstruo y el monstruo lloraría.

Me iba alejando hacia la puerta siguiendo el muro de la habitación, pero mi madre, atravesando por lo más corto, venía a mi encuentro. Se detuvo ante un señor de aspecto grave.

—¿Otra copita para remojar ese bizcocho?

—Gracias, no más, es bastante.

—Es muy suave, no tenga usted cuidado, es licor de damas —insistía mi madre sin perderme de vista.

—Entonces, a su salud, señora.

Nos encontramos en la puerta; agarrándome de un brazo tiró de mí hasta la cocina.

—Idiota, más que idiota —gritó al tiempo que me daba dos cachetes. Yo lloré, ella chilló, dijo que la estaba matando a disgustos. Después me lavó la cara y conjurándome a no hacer más tonterías volvimos al salón. Allí mi padre me llevó consigo acariciándome la cabeza. Yo sabía que esto, además de un consuelo, era una protesta muda contra la tiranía materna. Mi hermana, eterna aliada de mi madre, al pasar cerca de mí me tiró un pellizco, yo le di una patada.

Las visitas se habían ido yendo y sólo quedaban las que iban a comer con nosotros. Esperábamos al tío Hipólito, que siempre llegaba tarde, cuando entró el criado con un ramillete de dulce y en artística tarjeta unos versos que decían:

*Con la mayor alegría
y afecto el más entrañado,
felicitó su cuñado
a Perico en este día.*

Tío Hipólito estaba enfermo y no podía acompañarnos. El ramillete que enviaba para disculparse fue celebrado por todos. Durante la comida no se habló de otra cosa y a la hora de los postres decidióse que cada uno había de improvisar una "bomba" sobre el pie forzado "a Perico en este día". El primero en levantarse fue un señor gordo, no sé si de la familia o no, de quien todos se hacían lenguas por su gracia e ingenio. Después de toser un poco, llevándose una mano al pecho y enarbolando en la otra una copa exclamó:

*No sé yo lo que diría
(si hoy este día no fuera
y fuera un día cualquiera)
a Perico en este día.*

Rieron todos muchísimo. Mi hermana y dos amigas suyas daban palmadas de gozo; tía Anastasia dijo que era un hombre "de estro feliz y fácil", pero a mí no me gustó nada. Luego recitaron otros señores y también tía Anastasia, que pasaba por mujer muy ocurrente. Hubo después un silencio largo y cuando parecía que las improvisaciones habían acabado, un señor pequeñito, requiriendo la atención general con unos golpes de cuchillo en su copa, propuso un brindis:

*Liba, ilustre compañía,
por la señora primero,
y que beba hasta el portero
por Don Pedro en este día.*



i. porras 63.

Esta cuarteta me gustó porque hablaba de Telésforo el portero. Su autor no debía ser muy amigo de la casa, porque decía don Pedro, en lugar de Perico, otra de las razones porque me gustaron más sus versos; a mí me molestaba mucho que llamasen Perico a mi padre. Hubo, sin embargo, mucha gente que dijo que estaba muy mal porque no acababa exactamente como debería acabar y decía "por don Pedro" en vez de "a Perico" o "a don Pedro". De todos modos se decidió mandar una botella al portero.

También mi hermana recitó unos versos, mas como los tenía aprendidos desde antes, no eran graciosos ni tenían que ver con los de tío Hipólito. Creí que había llegado para mí el momento terrible del *maitre corbeau* y me puse a temblar. Pero aquella vez fue mi madre la que me salvó. Se levantó entre los aplausos de todos y mi asombro, anunciándonos que ella también iba a improvisar. Trató mi padre de disuadirla, cosa inútil estando ella empeñada en hacerlo, animáronla los demás, hizose el silencio y declamó mi madre con firme voz:

*Aunque no sé improvisar,
por ser la esposa, quería
felicitar
a Perico en este día.*

Los versos estaban un poco cojos pero quizá por eso mismo tuvieron más éxito que ningunos. Mi padre reía de buena gana y todos felicitamos a mi madre quien, sorprendida de su propio talento poético, había sido la primera en aplaudirse. Olvidada completamente del desastre del castillo, estaba radiante de dicha, me miró con unos ojos que querían decir paz y para sellar solemnemente la reconciliación prometió llevarme al circo Bernard esa misma tarde, a la tanda de las cuatro para estar a las seis de vuelta en casa. Yo di un brinco en mi silla que estuvo a punto de echarlo todo a perder. En cuanto me dieron permiso para levantarme de la mesa, volé a arreglarme y a los cinco minutos esperaba con el sombrero puesto, encaramado en el pescante al lado del cochero. Cuando al cabo de una hora bajaron mi madre y mi hermana fui violentamente conminado a abandonar aquel lugar so pena de quedarme en casa.

Al entrar en el circo la función había comenzado. En medio de la pista, sobre una alfombra roja, un señor sacaba palomas y pañuelos de su sombrero; al rato se detenía, enseñaba al público el interior de su chistera vacía y cuando intentaba ponerla, nuevas palomas, patos y hasta huevos salían de allí. Renunciando a tan incómoda prenda se puso a jugar a las cartas y, por último, antes de retirarse, arrancó el mantel de una mesa sin tirar ninguno de los platos y copas que tenía encima.

Comenzó a tocar la orquesta y salieron los tontos que se pegaban y daban volteretas por el suelo estorbando a los empleados que habían salido a recoger la alfombra. Recuerdo después unas focas y unos perros sabios. Un hombre y una mujer que hacían mil cosas en un velocípedo y, como una aparición del cielo, la entrada de mademoiselle Berleimes en su caballo. Primero salió un caballero de frac verde a anunciarla; a un ademán suyo los músicos atacaron un *galop* y por las puertas de las cuadras apareció la *ballerina equestre*, amazona en un caballo blanco que bailaba al compás de la orquesta. Con un leve corpiño negro que dejaba brazos y cuello desnudos, falda de tonelete, penacho de azules plumas en la cabeza y suaves mallas blancas, mademoiselle Berleimes, sosteniendo en alto la lira de sus brazos, sonreía al público. Era muy hermosa y muy joven. En el centro de la pista, subido en una mesa, el caballero de la verde casaca hizo restallar su látigo; el caballo se ponía de manos y mademoiselle Berleimes inclinaba graciosamente el cuerpo hacia adelante. Por un momento los penachos del caballo y la amazona formaban un solo haz de plumas. Después comenzó a dar vueltas a la pista de pie sobre la bestia, rápida unas veces, despacio otras, sosteniéndose en la punta de un solo pie, adelantando levemente el busto, que más que un equilibrio parecía sostenida por los ángeles o colgada del velo rosa que el aire agitaba en sus manos. Yo no me cansaba de verla. Siempre sonriente, maravilloso el rostro enmarcado por el ébano de su pelo partido en bandós, volaba y volaba ante mis ojos. Durante todo el número me sentí como transportado a un sueño, casi no respiraba por temor a despertar. Al final me hicieron volver en mí los aplausos. Mademoiselle Berleimes salió varias veces a recoger las ovaciones, luego hacía retroceder lentamente el caballo, que también saludaba inclinándose cortés. Yo aplaudía, aplaudía más fuerte que nadie y mis palmadas fueron las últimas que sonaron solas un momento con gran indignación de mi madre, a quien enojaba sobremanera aquella ruidosa muestra de mal tono. Además ella estaba muy inquieta. Había ya mirado varias veces su reloj, pero al verse sorprendida en su gesto me había sonreído para tranquilizarme. Sin embargo, yo sabía

que estaba pensando en la casa, en la gente que estaría a punto de llegar y en las mil cosas que tenía que hacer. También sabía que mi madre se daba cuenta de que yo leía sus pensamientos y me temía. Ahora, cuando lo recuerdo, imagino que he debido ser un niño verdaderamente molesto.

Faltaba el último número, el más sensacional. Mientras tomaba un refresco, vi que desenrollaban unas cuerdas que, recogidas en el techo, no había yo reparado en ellas hasta entonces. Se acercaba la atracción máxima: Los Pájaros Humanos.

En la pista varios hombres arreglaban los trapecios. Amarraban una escala al de la derecha. De la barra del otro colgaba una maroma larga cuyos cabos llegaban casi al suelo. Después los subían, los volvían a bajar y de nuevo a subir, hasta dejar el de enmedio un poquito más alto que los otros. Ataron luego a unas estacas las cuerdas con que los jalaban, las probaron, las encontraron bien y se fueron.

Sólo tres personas quedaron en la pista, dos hombres y una mujer. Se quitaron las batas, los pañuelos que les envolvían el cuello, apareciendo, en mallas rojas y camisetas verdes, Los Pájaros.

Ella era delgada, pequeña, fea. Levantaba los brazos y se inclinaba para saludar como la Berleimes, a derecha e izquierda, pero no era lo mismo. Vestía un faldellín, rojo también, sobre las mallas.

Ellos, uno más fuerte y más alto que el otro, me parecieron mejor. Saludaban pausados, sin correr, alzando un solo brazo con el puño semicerrado y el otro atrás. Llevaban muñequeras, que me impresionaron tanto. (Días después, en el colegio, conseguí una a cambio de mis tres bolas grandes de cristal, con hilos verdes y amarillos presos dentro. Me la apretaba a la muñeca para congestionarme la mano y que se viera roja, hinchada y fuerte como la de Los Pájaros.)

La orquesta tocaba una marcha pomposa y metálica. Los Pájaros pequeños treparon ágiles por la escala de su trapecio. El mayor, caminando lentamente como un buey, los hombros subidos y el pecho abultado, fue hacia el cable que colgaba del suyo para subir a pulso, doblado el cuerpo por la cintura, las piernas rectas oscilando como un gran péndulo sobre la pista vacía, mientras muchos aplaudían tanta fuerza, y en lo alto sus hermanos, columpiándose suavemente de pie en la barra, ofrecían aquel esfuerzo al público volteando cada uno la palma de su mano libre en un gesto lleno de gracia y elegancia.

Cuando ya todos estaban arriba, salió Monsieur Bernard, el director del circo. Y los miraba y se llevaba las manos a la cabeza y decía que no, y ellos que sí, y él vuelta otra vez que no, y ellos que bueno... que lo que él quisiera. Total, que tendieron una red como a unos dos metros del suelo.

Yo hubiera preferido lo que Los Pájaros querían, pues aquello era como quitarles mérito. Pero resultó igual, porque al minuto volaban por el aire seguros, decididos, precisos en sus movimientos, sin importarles nada que hubiera o no red, sin mirarla siquiera.

Primero el Pájaro mayor se colgó de los brazos y empezó a darse impulso con el cuerpo y las piernas hasta dar la vuelta completa. Y luego otra, y otra, y otra... Al principio había habido un momento en que, al llegar arriba, casi se detenía y parecía que no iba a poder. Yo le ayudaba apretando los dientes, tensando mi cuerpo como un arco, y... ¡podía! Cada vez con mayor facilidad, más de prisa. Y conforme aumentaba la rapidez de las vueltas, crecía y crecía el redoble de tambores que le animaba, le impulsaba y apenas si podía seguirle al final, cuando el ruido de los aplausos lo ahogó todo.

Fascinado, girando la cabeza al ritmo de las vueltas, no vi que el otro Pájaro había saltado al trapecio de enmedio, donde se balanceaba colgado de las piernas. La Pájara, enfadada de que no le hicieran caso, se columpiaba de espaldas a todos tan tranquila, echando el cuerpo atrás y los pies adelante en las subidas, invirtiendo la postura en las bajadas, como si lo único que le importara fuese seguir el compás de la música — era un vals lo que tocaban. Pero de pronto, al llegar cerca del otro trapecio, se dejó caer de espaldas, los brazos en alto, dando un grito agudísimo que produjo un silencio total, a tiempo justo de que su hermano la agarrara por las muñecas en el aire.

Fue un momento de gran emoción, a partir del cual no iba yo a tener un instante de reposo porque, apenas agarrada, la volvía a soltar llegando al otro lado, y el Pájaro mayor, colgado igualmente de las piernas, la cogía por los tobillos, se la devolvía luego al pequeño, éste al mayor, y así no sé yo cuántas veces.

Y cuando parecía que aquello no terminaría nunca, se detuvo de improviso. El que la sostenía por las muñecas no la soltó, pero el otro la agarró por los tobillos. Quedaron casi inmóviles los tres en el aire, formando un arco humano de trapecio a trapecio. Arco que comenzó luego a moverse, con un ligero

vaivén primero, que fue tomando impulso poco a poco y que se rompió cuando más fuerte era.

El que la tenía asida de los tobillos soltó a la Pájara y ésta, trazando casi medio círculo en el aire, se soltó de las manos del otro para colgarse nuevamente de la barra de su trapecio.

Después, sin darnos descanso, lanzando gritos entrecortados para animarse, empezaron los tres a cambiarse de lugar haciendo girar sus cuerpos en el aire, soltándose de espaldas cuando más altos estaban para agarrar de frente, en la bajada, la barra del trapecio que el otro había dejado libre.

Por último, ella se dejó caer en la red, que la recibió blandamente y la devolvía suavemente también, cada vez más suave. Luego descendió el Pájaro pequeño con un salto mortal, y finalmente el mayor, dando dos volteretas en el aire.

Y mientras el circo entero aplaudía y gritaba, ellos saltaban en la red con una facilidad, con un gusto, que me hacía a mí saltar también imaginando ya cómo podría hacer ese número en casa.

Una mano firme y conocida me inmovilizó. Yo no quería mirar a mi madre por no leerle la impaciencia en los ojos.

Los Pájaros salían a saludar, se iban, volvían y, como los aplausos no cesaban, acabaron por quedarse.

Se hizo el silencio. Llamaron a Monsieur Bernard, que comenzó de nuevo a hacer aspavientos, pero se dejó convencer. Y mientras quitaban la red, Los Pájaros tomaban posiciones para repetir el número sin protección alguna.

—¡Jesús, qué barbaridad! —exclamó mi madre levantándose.

La miré, me miró, vio su reloj, vio a Los Pájaros que subían, tuvo un momento de duda y se decidió sacudiendo la cabeza como quien se espanta un mosquito.

—Vámonos. Es tardísimo. Y además no quiero ver cómo se estrellan esos imbéciles. . . Ni que nos caigan en la cabeza.

Yo le lancé una mirada de súplica, pero fue inútil. Me agarró de un brazo. Dio un grito a mi hermana, que caminaba como una idiota, vuelta la cabeza hacia atrás, y nos sacó del circo a empellones ahuecándose el boa y afianzando los agujones en su sombrero.

El regreso fue silencioso. Yo pensando en el circo. Mi madre pensando en sus invitados. Y mi hermana pensando que debía pensar en lo que mi madre pensaba.

El cloc-cloc de los caballos sobre el empedrado me trajo a la mente la figura delicada de la Berleimes. ¡Si la Berleimes hubiera volado de su caballo a los trapecios! Luego, otra vez, Los Pájaros.

—¿Se pueden caer si no hay red, mamá? —pregunté rompiendo el silencio.

—Claro que se pueden caer —repuso. Y añadió indignada, como si ya se hubiesen caído—: Y darnos el espectáculo.

—Pero, ¿se pueden matar? —insistí.

—Matarse. . . matarse. . . No, no se pueden matar —decidió tras un leve titubeo, convencida de que la muerte no debía entrar para nada en las diversiones de los niños.

—No se pueden matar —intervino mi hermana— porque tienen los huesos de goma.

—¿De goma? —interrogué incrédulo.

—Bueno, como de goma. ¿No sabes que a los niños que van a ser cirqueros les rompen sus papás los huesos cuando son pequeños para que puedan hacer todo lo que hacen sin que les pase nada?

—Y ¿por qué de pequeños?

—Porque de pequeños no les duele. Como a mí cuando me abrieron las orejas. ¿Verdad, mamá? —dijo mi hermana volviéndose hacia mi madre en busca del apoyo acostumbrado. Pero el apoyo le falló.

—Eso son necedades —cortó mi madre—. Ya no tienes edad de decir tonterías. —Y dando por terminada la conversación, gritó al cochero—: Más de prisa. No vamos a llegar nunca.

El cloc-cloc de los caballos se hizo cloc-cloc-cloc-cloc, y yo vi otra vez a la Berleimes de puntas sobre el arzón de su montura. Era mucho más guapa que la Pájara. La Pájara era fea, pero ya en el aire no se notaba. Si la Berleimes hubiera sido la Pájara. . . y el trote rápido de los caballos se convertía en acompañamiento de un número fantástico en que la *écuyère* era rapada por uno de los Pájaros en su vuelo, saltaba de trapecio a trapecio y volvía a caer lentamente, como si no pesara, sobre la bestia emplumada que había seguido dando vueltas a la pista midiendo su galope para recibirla en el instante preciso.

Cuando llegamos a casa eran casi las siete.

—Tardísimo —dijo mi madre al bajar, mirando por centésima vez su reloj. Y desde el portal hasta su cuarto fue dando órdenes y contraórdenes perentorias que mantenían inmóviles a los criados.

Comprendí que no se me permitiría cenar en el comedor con todos y, sin decir nada, me fui derecho a la cocina.



Tampoco estaba allí mi lugar esa noche. La cocinera, medio oculta tras un montón de cazuelas humeantes, tapando unas, destapando otras, removiendo los guisos con su cuchara de palo y probando de todos, me recibió con mal gesto.

Yo, olvidando por completo el circo, me acerqué a la mesa de mármol donde los dulces se me ofrecían desplegados y sin defensa esta vez: el flan blando y tembloroso recubierto de caramelo, las fuentes de natillas con bizcochos e islotos de chantilly, los suspiros de vainilla, las tartas de chocolate y de limón, la leche frita, el arroz con leche y el enorme pistacho tostado por fuera y tiernísimo por dentro, el orgullo y el secreto de la familia, el postre napolitano cuya receta transmitida oralmente de madres a hijas, enriquecida, transformada y aumentada en cada generación, llegaba hasta nosotros desde los tiempos del virreinato. Sólo mi madre sabía hacerlo, y antes de ella lo había hecho la madre de mi madre, y la madre de mi abuela, y la abuela de mi abuela. . . "Hija, ¿qué le pones que está tan rico?", le preguntaban sus amigas. "¡Ah. . .!", exclamaba ella sonriendo misteriosamente. "Se hace solo; es muy sencillo. En Italia dicen que lo come todo el mundo." Y guardaba celosamente el secreto sin sospechar la pobre que nunca habría de revelárselo a mi hermana.

De todas las posibilidades, la única que podía pasar desapercibida era un bizcocho empapado en natillas con su montoncito de chantilly. Iba ya a alargar la mano, cuando se interpuso la cocinera para quemar con una plancha ardiente la superficie blanca y canela del arroz con leche. Al mismo tiempo se oyó una voz en el pasillo:

—El niño cena en su cuarto —y entró mi madre en la cocina sin verme.

Sosteniendo con la mano izquierda la cola de su bata blanca de encaje y caminando de puntillas para no mancharse, parecía una paloma revoloteando por entre pucheros, flores, helados, dulces y verduras. Su índice diestro, finísimo, era la varita mágica a cuya señal se componían los ramos, se cubrían de ricos adornos las tartas, de hojas verdes los pescados, surgían horribles aves desnudas, que por su encanto se revestían de plumas cual si estuvieran vivas.

Yo la veía y pensaba que podría haber sido una Berleimes maravillosa que se llamara la Paloma. La Paloma y su caballo. "Señores —diría yo, haciendo de domador—, ahora van ustedes a ver. . ."

—Tú, a tu cuarto —dijo la Paloma descubriéndome de pronto. Y sus ojos eran de Gavilán.

Hubiera sido mejor trapecista. Una trapecista hermosa y valiente que se llamara unas veces Paloma y otras Gavilán, según que fueran los números más o menos peligrosos. O, mejor, la Paloma-Gavilán.

El Gavilán volvió a mirarme y salió de estampida.

Cené en mi cuarto, sin postre, que no me lo trajeron por no empezar ninguno antes de llevarlo a la mesa. Prometieron traerme un pedazo de pistacho al rato.

Tugué con el circo en miniatura, pero era imposible hacer lo que yo quería con aquellos muñecos tiesos de barro. Me cansé pronto.

El balcón estaba abierto y por él llegaban los ruidos del patio, la voz interior de la casa. En el tocador, mi madre obligaba a su doncella a que le apretara el corsé. Mi padre leía el diario en su despacho y hacía comentarios en voz alta, los mismos de siempre: "¿Adónde vamos a parar?... ¡Ya lo decía yo!... ¡¡¡Esta señora!!!" —la señora era la reina.

De la cocina salía de cuando en cuando un grito, y de abajo los relinchos y las patadas de los caballos. Me asomé para respirar en la noche pesada de junio ese vaho caliente que subía de la cuadra. Olía igual que el circo. Arriba empezaban a brillar las estrellas. Esperé hasta ver a Vega, la más alta de todas, siempre encima de nuestras cabezas, la que pareciendo tan lejana es la que más cerca está de la tierra, porque su luz azul sólo tarda veinte años en llegar a nosotros. Yo sabía eso, y sabía también que la luz de otras estrellas tardaba en llegar millones de años, millones de millones de meses, billones de semanas, trillones de días, trillones de días, trillones de días... y así seguía repitiendo, cuando al cielo miraba, hasta que la frase se me transformaba en "llones de diastri", y me escapaba de la pesadilla de recorrer con la mente esa distancia infinita.

El tío Hipólito era quien me enseñaba el cielo cuando venía a pasar algunos días con nosotros en el campo. En el mes de agosto caen muchas estrellas... Mi hermana decía que si se formulaba un deseo completo mientras estaban cayendo, Dios lo concedía. Y, además, se pasaba rápidamente la mano por la cara para que la estrella, antes de apagarse, la hiciera más bella. Yo, cuando nadie me veía, me pasaba también la mano por la cara.

Me desnudé de prisa cuando oí que mi madre salía ya de su tocador, y apenas acababa de meterme en la cama cuando entró a darme las buenas noches.

Me gustaba mucho verla vestida así, como para ir al teatro: escotada, la falda amplísima y con el pelo recogido atrás en bucles que le cubrían la nuca. Le eché los brazos al cuello, pero me rechazó con un:

—Quita, que me despeinas —y agarrándome las manos me besó en la frente.

Respiré la ola de perfume que me envolvía, sentí la suavidad de su piel, la humedad de sus labios, el calor que le salía del pecho, y cerré los ojos para dormirme sin perder ninguna de aquellas sensaciones. Pero al salir cerró la puerta y me incorporé rápido, porque me acordé de que no quería dormir, quería estar en la fiesta.

La abrí con cuidado para no hacer ruido y volví a la cama.

En la penumbra del cuarto las cosas iban perdiendo su perfil real y adquirirían formas fantásticas, inquietantes unas, divertidas otras.

Me estaba entrando el sueño y hacía esfuerzos para no cerrar los ojos... La mesa y el quinqué se fundían en un animal entre caballo y pulpo que, mirándolo fijamente, volvía en seguida a ser mesa y quinqué. Las cortinas se alargaban en la oscuridad hasta tocar las manchas más oscuras de los cuadros y regresaban solas a su lugar. Había sillas que eran señoras hablando de sus modas y luego otra vez sillas. Pero en la que más cerca estaba de la cama, la ropa que acababa de quitarme fingía la cabeza de un monstruo informe, del cual lo más visible era la boca desdentada que sonreía de un modo espantoso. Tenía que mirarlo mucho para que la boca volviera a ser mi cuello de encaje y desapareciera el monstruo. Pero en cuanto me descuidaba, volvía. Cerraba los ojos un rato, los abría de sorpresa, y allí estaba. Los cerraba de nuevo, más rato, para no verle, y seguía. Al fin, de tanto cerrarlos, me quedé dormido.

Debí despertar con la risa aguda de doña María, la de la calle del Lobo, que así le decían por vivir desde hacía muchos años en ella y para distinguirla de la otra doña María, la de don Joaquín. Aunque no tenían nada en común más que el nombre. La del Lobo era gorda, guapa, encontraba bien todo lo que uno hacía y con el menor motivo, e incluso sin motivo aparente muchas veces, "soltaba el trapo", según su propia expresión. Había tenido un marido, muerto ya, que llevaba colgado del

cuello en un medallón de ónix y que más que marido parecía, por lo joven, hijo. Guapo también y muy delgado.

La otra doña María era todo lo contrario: flaca, antipática, de las que todo se lo saben y de pocas palabras, pero esas pocas *subrayadas*. A mí no me dejaba decir ninguna y, si lo intentaba, al punto me callaba con aquello de: "Los niños hablan cuando las gallinas mean." Era bastante ordinaria. Tenía en cambio un marido, don Joaquín, semejante a ella sólo en lo flaco, calvo, bueno y francés, que traía siempre el bolsillo de la levita lleno de caramelos. *Cagamelos*, decía él, y yo me moría de la risa.

Pues creo que desperté con la hilaridad vehemente de doña María la gorda (mi hermana y yo pensábamos que le iba mejor ese nombre que el del Lobo), porque en un principio sentí el mismo sobresalto que se siente al oír el timbre del despertador y, cuando me di cuenta de dónde estaba y de que seguía siendo de noche, era su voz la que se oía entrecortada aún por las recientes carcajadas.

Terminada la cena, las señoras, como de costumbre, habían pasado con mi madre a la sala, cuya puerta daba enfrente de la de mi cuarto, y los señores, con mi padre, fumaban en su despacho.

Yo, feliz, bien despierto y en medio de todo. Por el balcón estaba en el despacho y por la puerta en la sala.

La risa de doña María era por lo que decían de los baños de mar.

—Será el chape-chape de las mareas, hija —y volvía a reírse.

—Te digo que sí, mujer, son de un efecto admirable para la fecundidad y un preservativo prodigioso contra los malos partos —replicaba una de las tías.

—Son lo mejor para las afecciones nerviosas —empezó a decir mi madre—. El año pasado en Biarritz...

—Biarritz es una miserable aldea —silbó doña María la de don Joaquín, que del extranjero era lo único que conocía—. Mejor San Sebastián, que es una bonita ciudad y tiene mejor playa —añadió, porque era además nacionalista y beata.

—Establecimientos de baños los de Dieppe o Boulogne, con espaciosos salones decorados de columnas y pilastras, elegantes galerías, bellas plataformas, departamentos separados para señoras y caballeros, salas de baile, de música, de billar, de refresco...

La que así hablaba era la Marquesa, una amiga de mi madre algo vieja y pintada, pero muy elegante, que venía a buscarla todos los jueves en un landó abierto, de cuatro caballos y portezuelas blasonadas, para ir de paseo a la Casa de Campo. Paseos largos, de tres y de cuatro horas. Doña María la flaca decía que tenía amantes y la Marquesa que doña María era una cursi y que qué más quisiera.

—Las casetas de Biarritz...

—En Biarritz no hay más que unos miserables tugurios de madera que pueden echar pajas con las casetas rústicas de San Sebastián —cortó, seca, doña María la de don Joaquín, descargando sobre mi madre la rabia y el sofocón que con sus viajes le había causado la Marquesa,

La risa de la otra doña María, sin ningún motivo esta vez, permitió el paso a una conversación más general sobre modas.

A mí me aburrían... Me levanté al balcón. En el despacho, los señores jugaban un rocambo.

—Al uso de París —repetía de cuando en cuando don Joaquín.

Otros —a los amigos de mi padre los conocía poco cuando no eran maridos de las amigas de mi madre— hablaban de política, y de Metternich, y de Luis Felipe, y de guerras, y de tratados, y de presupuestos. Cosas que entonces no me interesaban nada y ahora poco.

Al rato dos nombres me hicieron aguzar los oídos. Eran como de circo: la Taglioni y la Fanny Elssler. Igual que si hubieran dicho la Berleimes y los Pájaros. Y luego lo comprobé:

—El *balloné* es la escuela de la Taglioni; es la ligereza combinada con la gracia; es la danza aérea y volátil —decía uno.

Y lo repetía: "volátil, volátil", imaginando a la Berleimes volando sobre su caballo, a los Pájaros volando entre los trapeacios, y a mi madre, de Paloma-Gavilán, volando en la cocina.

—El *taqueté* —decía otro— es la rapidez y la vivacidad; son los tiempos cortos sobre las puntas de los pies; en una palabra, es la Fanny Elssler.

—¿Es cierto que el zar le ha cubierto de joyas la cabeza y el cuello? —preguntó don Joaquín.

—¡Por Dios! —exclamaba mi padre—. Que hombres serios como ustedes pierdan su tiempo en bailoteos y bailarinas, haciendo cosas tan importantes de qué hablar y en qué pensar.

—¿Más importantes? Oiga, oiga usted lo que dice el diario y vea que en Europa piensan de otra manera —y alzando la voz, tanto que las de la sala callaron para escucharlo, leyó el del *balloné*:

“Las conferencias que en el pasado estío ha tenido la reina Victoria de Inglaterra...”

—¡Esa señora!! —interrumpió mi padre sin poderse contener.

El que leía se detuvo un momento y luego continuó:

“...ha tenido la reina Victoria de Inglaterra con los monarcas de Prusia, de Francia, de Bélgica, y con los príncipes soberanos de Baviera, de Sajonia y de diferentes Estados de Alemania, no han dado tanto que decir ni llamado tanto la atención de la Europa ilustrada (subrayaba mucho lo de *la Europa ilustrada*) como el gran certamen coreográfico, el gran baile ejecutado en el Teatro Real de Londres por la Taglioni, la Elssler, la Cerito y la Grissi reunidas, que equivale a decir las cuatro grandes potencias del arte.”

La Taglioni, la Elssler, la Cerito y la Grissi reunidas. Yo veía cuatro trapecios, cuatro blanquísimos caballos, cuatro penachos de plumas, cuatro faldas de tonelete y muchos vuelos, al *tacqueté* y al *balloné*.

Las señoras irrumpieron en el recinto de los señores. Todos hablaban al tiempo y era difícil seguir el hilo de la conversación, o los hilos, o el ovillo. Sólo distinguí claramente la voz fuerte y segura de la Marquesa que gritaba: “Es lo más grande que ha hecho esa cursi de la reina de Inglaterra”. Después, el girigay se hizo absolutamente incomprensible.

Me retiré del balcón, pero el sueño se me había ido por completo. En cambio, unas ganas de saltar, de volar, de subir a pulso, de dejarme luego caer en el suelo desde muy alto, sin hacerme daño, y saludar a todos con el puño cerrado, o haciéndolo como si fuera un caballo.

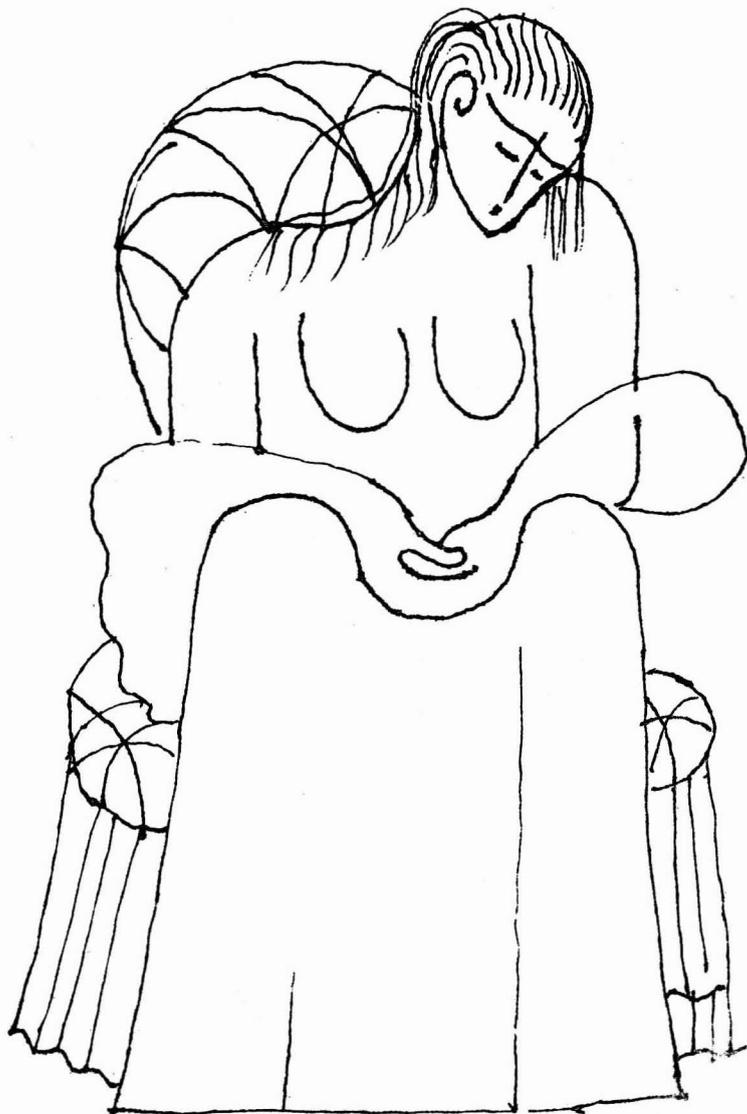
El montante de la puerta estaba abierto, la puerta también, y entre montante y puerta, el listón del dintel era la barra de un trapecio que me llamaba a gritos.

Entregándome sin miedo a mi destino salté a la cama, de ella al buró, y trepando por la cortina logré colgarme del marco de la puerta. Fui corriéndome con las manos poco a poco, a pulso como el Pájaro mayor, para quedar bien en medio, y comencé a balancearme.

Veía el techo cerca, lejos el suelo y sin red.

¡Qué ganas de que me admiraran!

Luego levanté las piernas y, pasándolas entre los brazos, las doblé sobre mi trapecio. Faltaba lo más difícil: Solté con miedo



J. Amador 65.

una mano primero, después la otra, y quedé cabeza abajo bien colgado de las piernas.

“Ahora sí que deberían verme”, decía para mí. “Si mañana les cuento no lo van a creer y ni pensar en que me dejen trepar por la cortina.” Me hubiera gustado gritarles: “Señoras, señores, vengan y vean al gran Metternich en su difícilísimo número del Murciélago. (No sé por qué me salió de repente aquello de Metternich y el Murciélago, un nombre y un bicho que siempre me habían parecido diabólicos.) Pensé luego que fue en ese momento cuando se me empezó a meter el diablo que dijo doña María la de don Joaquín que sin duda tenía yo en el cuerpo.

Por los pasos reconocí a mi madre que se acercaba. Quise bajar, pero no logré volver a la postura inicial. Lo único que pude hacer fue encoger los brazos para que no me descubriera cuando se detuvo en la puerta misma, sorprendida de no verme en la cama ni en la estancia.

Y fue entonces cuando se me ocurrió la idea fatal. Lanzando un huuuuuuuuuu lo más largo y tenebroso que me fue posible, alargué las manos y le agarré de los bucles para darle un susto.

No fue un grito, fue un aullido, un chillido lo que salió de su pecho, levantó la cabeza y debió de verme horrible porque cayó sin sentido al suelo.

Acudieron todos al grito, trajeron luces y trataron de reanimarla. Pero fue peor, porque entonces comenzaron las convulsiones, el castañetear de dientes, el arrojar espuma por la boca, el rasgarse su vestido, el darse golpes en la cabeza.

Yo, mientras tanto, aterrado, colgado, y sin poderme bajar.

Fue don Joaquín el primero en descubrirme. Le hice un gesto de silencio llevándome el dedo a la boca... No podía ser.

Me descolgó mi padre y en cuanto estuve en el suelo recibí de su mano la primera y única bofetada que me ha dado.

Desde entonces cambió la vida para todos en la casa. Mi madre se pasaba el día encerrada en su cuarto, yo escondido debajo de las mesas y las camas. Me buscaban durante horas para darme de comer y yo no quería, por matar al demonio que llevaba dentro.

Me miraban como a un apestado. Sólo mi padre, después de la bofetada, había vuelto a ser conmigo el de siempre. Los demás eran secos, no me hablaban casi y yo me sentía culpable, culpable de tanto dolor, culpable de tanto dolor, culpable de tanto dolor... repetía sin cesar con la esperanza inútil de que las palabras se convirtiesen, como los trillones de días, en algo diferente, en algo en que no hubiera ni culpa ni dolor.

Mi madre pasó una temporada larga de mejorías y recaídas. Si recibía un pescozón, ya sabía yo que las cosas andaban bien. Pero nunca volvió a ser la de antes. Ni en sus momentos mejores.

Pasamos un verano tranquilo en el campo y creímos que se había repuesto por completo, mas cuando llegó el invierno volvieron los ataques y las temporadas de abatimiento que les seguían, cada vez más largas.

La Paloma-Gavilán no era ya gavilán ni paloma; se había convertido en una especie de niña asustadiza y delicada. Cuando me di cuenta de ello se me salió el demonio del cuerpo, porque el dolor dejó de ser ajeno para ser mío propio. Me pasaba las horas muertas en su cuarto, contemplándola, lleno de pena y lleno de amor.

Un día se la llevaron y no supe más de ella, hasta que otro día, pasado mucho tiempo, me vistieron de negro sin decirme nada. Y supe, pero tampoco dije nada.

Al ver la tira grande de papel rosa que anunciaba el circo Bernard con el mismo programa de hacía quince años, tuve por un momento la tentación de volver a vivir aquella tarde, pero deseché en seguida la macabra idea. Seguí mirando las carteleras a ver si en los teatros daban algo divertido. Tenía ganas de festejar mi santo. ¡Ah!, porque se me olvidaba decir que yo también me llamo Pedro, como mi padre, Pedro Zobrián y Passerini, ahora puedo decirlo completo, antes hubiera dicho solamente Pedro Zobrián, porque en el colegio mis compañeros se reían cuando oían mi segundo apellido: “Passerini, Passerini, italianini, macarronini”, gritaban, y a mí me parecía que se burlaban de mi madre. Por eso lo ocultaba. Hasta que entré en la universidad; el primer día de clase pasaron lista, eran muchos nombres, muchísimos más que en el colegio, unos raros y otros no, yo estaba al final de la lista, en la Z, y cuando oí “Don Pedro Zobrián y Passerini”, ninguno dijo nada y el *ini* flotó por un instante en el aire perfumando el aula con un recuerdo de olor a pistacho. Ese pistacho que ya nadie más volverá a hacer. Desde entonces firmo siempre Zobrián y Passerini.

Más allá del realismo socialista: pintura contemporánea polaca

Por Ignacy WITZ

La pintura contemporánea polaca debe considerarse como parte de la plástica europea. La pintura polaca posee viejas y bellas tradiciones que se reflejan en la obra de numerosos pintores y sobre todo en su individualidad artística. Aunque constituye parte de la plástica europea, como parte de la plástica universal la pintura polaca tiene varios rasgos particulares.

La pintura contemporánea y sobre todo la pintura de nuestro siglo despierta controversias en el mundo entero, tiene multitud de tendencias y está en continuo movimiento. Lo mismo sucede en Polonia. En toda obra creada por un pintor polaco se descubre una particular expresión poética, cierto lirismo, particularidades del colorido y a menudo un apasionado y particular dramatismo. Todo esto permite al ojo sensible de un conocedor reconocer las pinturas polacas entre la multitud de otras, lo que pudo comprobarse en numerosas exposiciones presentadas en varios países de Europa y de América.

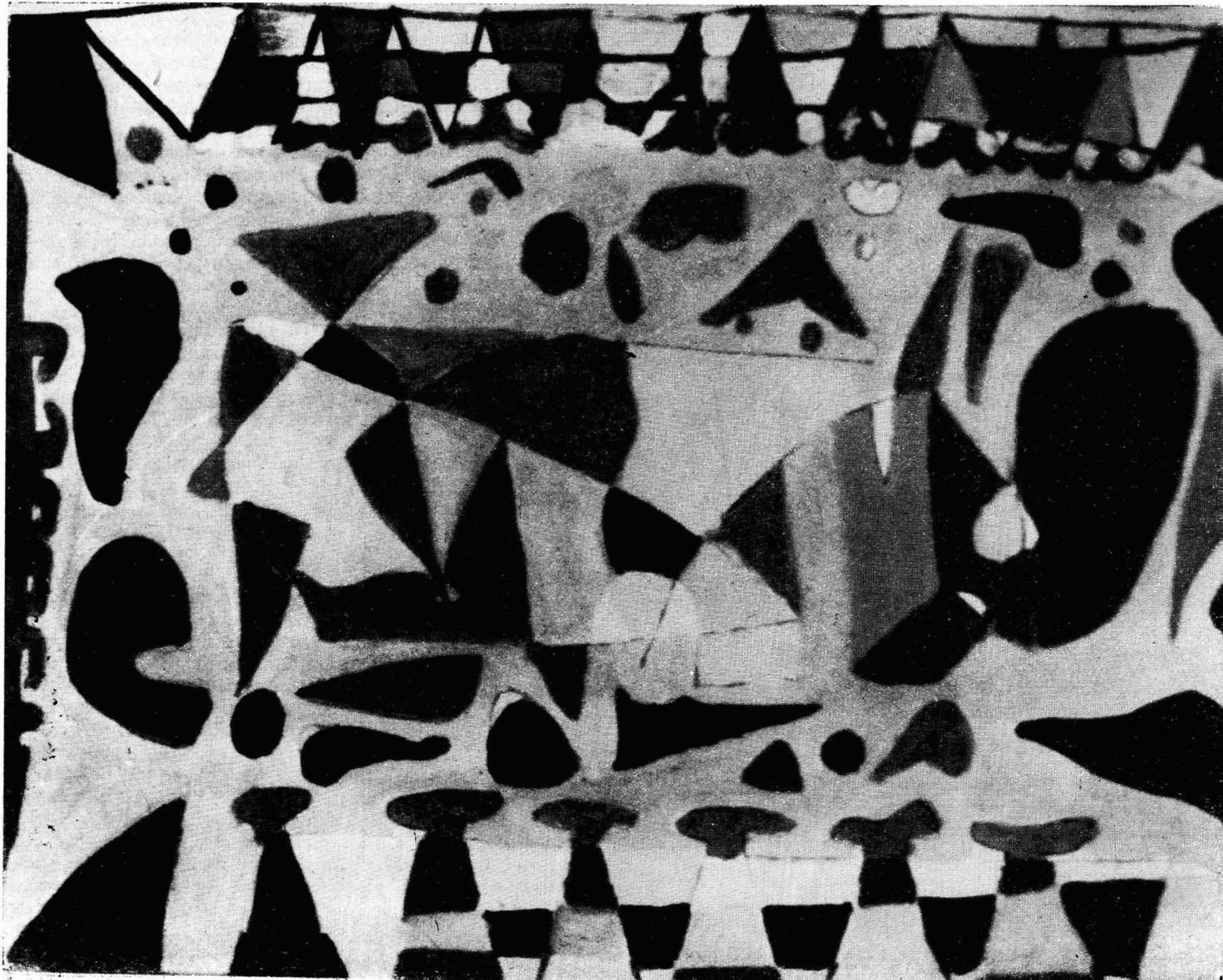
La situación particular de Polonia en Europa, la influencia de la cultura latina en los siglos XIII a XVII, así como la dramática historia del pueblo polaco habían expuesto su arte a diversas influencias desde el exterior, que fueron enriquecidas por tradiciones nacionales al ser trasplantadas al suelo polaco.

En el periodo en que, en el oeste de Europa, sobre todo en Francia, unida a Polonia por lazos culturales de muchos siglos, el impresionismo parecía ir desapareciendo, transformándose en corrientes que negaban su esencia o transformaban

sus ideas fundamentales, su estética y filosofía, en los países vecinos de Polonia, en Alemania y Rusia, se desarrollaba el movimiento de vanguardia que intrigaba a los pintores polacos, muchos de los cuales permanecían a menudo en Moscú y San Petersburgo, en Berlín y Munich.

La evidente decrepitud del impresionismo se dejaba sentir por aquel entonces también en Polonia. La doctrina clásica del impresionismo tenía en Polonia, en la segunda mitad del siglo XIX, numerosos partidarios, como los tenía la concepción cercana al arte de Gauguin y la concepción del variante polaco del "Jugendstil". Todo aquello estuvo en conflicto abierto con el tradicionalista y académico naturalismo y con el realismo, cuyas formaciones se debían a la influencia exagerada de la literatura.

Las obras impresionistas y las llamadas en aquella época "modernistas", aparecían en las exposiciones polacas de fines del siglo pasado, más a menudo de lo que se puede suponer hoy. Los autores de estas obras: Wladyslaw Podkaminski, Aleksander Gierymski, Josef Pankiewicz, Leon Wyczółkowski, Olga Poznanska, Stanislaw Wyspianski, Witold Wojtkiewicz, Wladyslaw Slewinski, crearon entonces en el arte polaco un clima de lucha, mostrando su oposición a la pintura académica. Las manifestaciones de esta oposición fueron al mismo tiempo expresión de sentimientos nacionales y patrióticos.



Marek Włodarski — Ogrod (Óleo)

Polonia, durante 150 años, es decir, desde fines del siglo XVIII hasta el año 1918, fue privada de su independencia nacional. Para conservar su unidad nacional tenía que poseer un arte que le sirviera para "dar ánimo a los corazones". Hay que decir que lo de "dar ánimo a los corazones", expresión del gran escritor polaco Henryk Sienkiewicz, autor de la obra *Quo vadis* y laureado por el Premio Nobel, constituía el lema de todos los artistas de vanguardia, artistas combativos, de ideas patrióticas. Éstos han creado numerosas obras de tema histórico, obras que representan, a menudo de manera simbólica, el drama del pueblo oprimido por los conquistadores prusianos, rusos y austríacos.

En la controversia, bastante aguda, entre los artistas de aquel tiempo se oponían dos tendencias. Una de éstas se ve en la pintura de Jan Matejko.

Este artista, que vivía a fines del siglo XIX en Cracovia, para quien el arte se detenía en la obra de Delacroix, era un continuador del romanticismo. Pintando en enormes lienzos, con inusitado temperamento y extraordinario talento, temas sobre la historia de Polonia, Matejko se convirtió en verdadero despertador de conciencias pero, metido en el pasado como estuvo, entró en conflicto con los pintores que experimentaban formas nuevas y buscaban un contenido nuevo para sus obras, anuncio de la siguiente era de civilización industrializada.

Aquel conflicto entre los pintores se extinguió en los años veinte, gracias a la conquista de la independencia y al cambio radical de la situación del pueblo polaco.

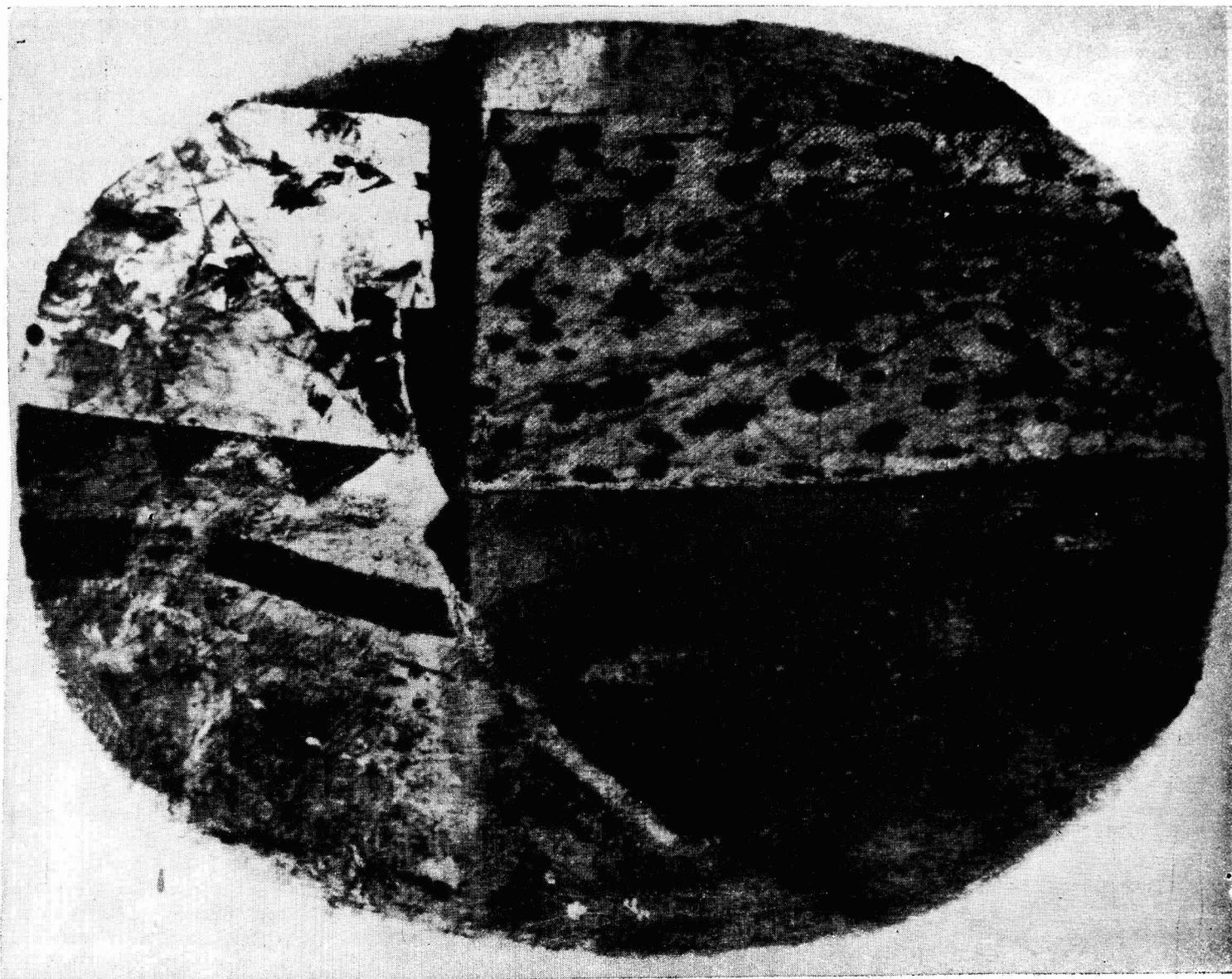
Recordemos los rasgos de aquel periodo: la aventura del cubismo cercana a su fin. En Alemania el movimiento de vanguardia se hallaba en apogeo. En Rusia toda una pléyade de artistas destruía, con sus experimentos, los valores reconocidos hasta entonces. Desde Italia se propagaban por el mundo los ecos de los manifiestos futuristas.

En aquel tiempo, exactamente en 1917, se formó en Polonia el primer grupo artístico "moderno" de los "formistas" o, como les gustaba llamarse a sí mismos, de "expresionistas polacos". Muchos de ellos ya se habían apartado del cubismo antes, en los años diez, pero individualmente, mientras que ahora se formó todo un grupo, que en su mayoría eran artistas de talento; durante el siguiente medio siglo iban a influir fuertemente en el destino de la plástica polaca. Estuvieron por una parte fascinados por la idea cubista del cuadro, pero sin ocultar por otra, de acuerdo con su temperamento nacional, sus simpatías por el expresionismo y el dinamismo futurista.

No nos parece, sin embargo, que el "formismo" polaco haya sido una tendencia en el arte. Tampoco fue una escuela con programa, pero fue, sin lugar a dudas, un estallido de búsquedas.

Hemos subrayado el papel que jugó el "formismo" del grupo formado por eminentes pintores como: Andrzej y Zbigniew Pronaszko, Tytus Czyzewski, Juan Hrynkowski, Henryk Gotlieb, Jacek Mierzejewski y Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Pero al "formismo" hay que considerarlo como parte de todo el movimiento pictórico de entonces, movimiento que mostraba un evidente espíritu innovador en el arte; esuvo formado por realistas, simbolistas, impresionistas y partidarios del arte clásico, los cuales también trataban la materia plástica de manera, en cierto sentido, moderna.

El "formismo" liberó y mostró las tendencias potenciales hacia los cambios, hacia lo nuevo. A partir del "formismo" estos cambios iban creciendo como un alud. El "formismo" constituía para los polacos, ante todo, el inicio de un proceso, lleno de fuerza apasionada; significaba el surgimiento de nuevas concepciones en el arte y de nuevos caminos para la vanguardia polaca.



Piotr Potworowski — Owalny pejzaz (collage)

Pronto esta vanguardia se dividió. Un grupo importante de pintores entonces jóvenes quedó fascinado por la concepción postimpresionista del cuadro, concepción para la cual el valor y medida de más autoridad fueron el arte de Bonnard, de Vuillard y, en sentido más alejado, el de Matisse. Estos pintores se interesaban ante todo por el problema del color. Surgió una corriente que para el arte polaco iba a ser, durante largos años, de vanguardia. Por lo general esa corriente se llamaba en Polonia "colorismo". En realidad constituía y representaba muchos caminos, a menudo independientes, pero con una orientación común. El grupo más importante entre éstos fue el de los llamados "capistas", palabra que significaba una abreviación de "Comité Parisino". Era un grupo formado por varios discípulos del eminente pintor polaco, el postimpresionista Josef Pankiewicz, quien fue después de la Primera Guerra Mundial director de la sección parisina de la más antigua escuela polaca de arte, la Academia de Artes Plásticas de Cracovia.

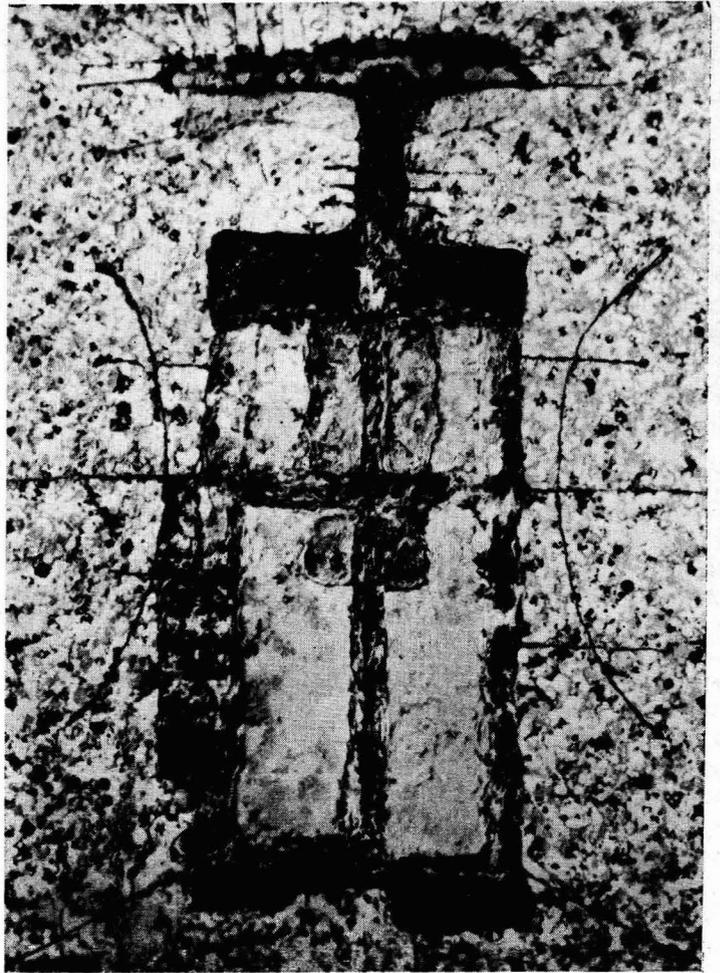
El "colorismo", en grado menor que otras corrientes de vanguardia, buscaba inspiración en el arte popular. Los artistas partidarios de esa corriente buscaron colores difíciles, complicados. Mientras tanto todas las tendencias que, de manera diferente, continuaron las experiencias del "formismo", como "Praesens", "Zdrój", "Forma", se guiaron por métodos más extremistas, por las concepciones de Malewicz o Mondrian. Los miembros de otro grupo, "Artes", vieron las raíces de su arte en el surrealismo o en el "Legerismo". Todos esos grupos daban a sus búsquedas un carácter específicamente polaco en cuanto al tema y en cuanto a la forma.

La misión de los coloristas polacos —si los miramos a cierta distancia— consistió en elevar el nivel de la cultura plástica del país. A la actividad del "capismo" se debe el hecho de que en la pintura polaca se trata el problema del color, y sobre todo el de la materia, de manera más profunda que antes.

A pesar de que el grupo de los "coloristas" contaba con una cantidad importante de artistas de diferentes generaciones como: Jan Cybis, Eugeniusz Eibisch, Józef Czapski, Zygmunt Waliszewski, Piotr Potworowski, Tytus Czyzewski, Wacław Taranczewski, es decir, pintores conocidos también fuera del país, éstos no constituían la única fuerza representativa de lo mejor que había en el arte polaco, porque simultáneamente actuaban grupos de vanguardia, desde los más futuristas y geométricos, representados por Henryk Stazewski, Henryk Berlewski, Mieczysław Szczuka y sobre todo por el eminente teórico y pintor Władysław Strzemiński, hasta los grupos más poéticos, encabezados por "Artes", en los que actuaban Ludwik Lille y Marek Włodarski. Había también surrealistas con su visión extraña del mundo; impresionistas sintéticos, que pintaban cuadros donde lo real tocaba a lo abstracto, como por ejemplo Jankiel Adler y Karol Hiller; y por fin, un grupo de jóvenes en los años 1920 a 1939, que unían el radicalismo social al radicalismo en la pintura. De este grupo formaban parte: la fallecida hace poco Maria Jarema, Aleksander Blonder, Janusz Stern, Leopold Lewicki y Stanisław Osostowicz. A estos artistas se les puede considerar como representantes del ala izquierda de la pintura polaca de los años veinte y treinta, tanto en el sentido artístico, como en el ideológico.

Está claro que todo lo dicho no refleja todo el panorama de la pintura polaca del periodo de entre guerras. Entre los pintores polacos había numerosas personalidades de individualidad poco común, cuyas obras influyeron mucho en la pintura polaca del pasado no lejano y del presente. Influyeron quizás más que la pintura de los artistas con programa. Uno de esos pintores que trabajaba en la soledad fue Tadeusz Makowski, fallecido en París en 1932. Éste, partiendo de la doctrina cubista, llegó a una forma particular suya, excepcionalmente poética y lírica; fue creador de excelentes cuadros de niños, cuadros como de cuento, a veces de ambiente triste. A Makowski se lo considera como a uno de los más eminentes representantes de la "Ecole de Paris".

Hablando de Makowski vale la pena decir algo sobre otros pintores de origen polaco que, en los años de 1900-1939, estando en el extranjero, conquistaron gran fama. De origen polaco era uno de los primeros cubistas de fama mundial, Louis Marcoussis, y luego los conocidos pintores de la escuela de París, como Moise Kisling, Eugène Zak y Henri Hayden. Tanto Zak, como Kisling poseen todos los rasgos de la tradicional pintura polaca, enriquecida además por los valores



Jan Lebnstejn — Figura na poprzecznych (óleo)

que distinguieron el único e incomprable fenómeno que fue la escuela de París.

Además de los artistas que trabajan aisladamente, fuera del país, estaban entonces en Polonia muy vivas las corrientes más tradicionales, las ideas de la asociación "Sztuka" [el arte], fundada al principio del siglo, ideas de un impresionismo transformado que glorificaba la pintura más descriptiva, más costumbrista.

Hacia los últimos años anteriores al estallido de la Segunda Guerra Mundial, en los círculos jóvenes de Polonia, sobre todo, y bajo la influencia de una tensa lucha social y política, ante la amenaza del fascismo y hitlerismo, surgieron tendencias de arte progresivo y combativo en el terreno social. Esas tendencias se debían a los cambios efectuados en la conciencia de los pintores agrupados antes en el grupo "Artes", en el "Grupo Cracoviano" y por fin en el grupo "Czapka Frygijska" [gorro frigio] que profesaba la concepción racionalista del mundo. Estuvo ligado con aquel grupo Bronisław Linke, fallecido en 1962, uno de los más ardientes y más "políticos" pintores polacos; sus obras, de fuerte tendencia surrealista, de protesta contra la guerra y la exterminación del hombre, constituyen sin duda uno de los fenómenos de más pasión en el arte contemporáneo mundial, un fenómeno que se puede oponer, por ejemplo, al arte de Salvador Dalí, si se compara el humanismo de Linke con el irracionismo místico de Dalí.

Éste es el fondo sobre el cual se desarrolló la pintura polaca contemporánea, cuyos éxitos en los años cincuenta y últimamente han sido notables para la opinión artística mundial. En numerosas exposiciones de arte polaco se ha mostrado la diversidad de las tendencias en el arte de la Polonia contemporánea, tendencias admitidas y reconocidas por las escuelas, así como por el Estado-mecenas.

Hemos puesto de relieve que la pintura polaca se distinguió siempre por su diversidad; eso sigue siendo un fenómeno actual y todo lo que se crea ahora aquí continúa y desarrolla las tradiciones en el arte polaco.

Aunque el abstraccionismo es sumamente dinámico y está representado por grandes pintores, constituye tan sólo un fragmento del arte contemporáneo polaco. Además, el abstraccionismo polaco no es de un solo género, ya que dentro de esa corriente hay artistas que ven la primacía en el factor "matemático" y otros en el "clásico". Entre los representan-

tes de la abstracción figuran artistas de diversas generaciones, desde el patriarca y precursor del arte abstracto en Polonia, Henrik Stazewski, hasta los artistas de la generación media, los más jóvenes, como Roman Owidzki.

Los miembros de los grupos de vanguardia de antes de la guerra, como Jonasz Stern, Adam Marczynski y Stefan Wagner, se sirven de formas de abstracción geométrica, pero tienden a una comprensión más poética, a un mundo de ritmo, orden y espacio.

Además de su diversidad, a pesar de tantas tendencias, la pintura no figurativa polaca posee también ciertos rasgos que la distinguen de formas similares en la plástica de otros pueblos. Se trata de lo que hemos repetido ya varias veces, del acento poético que parece predominar, del lirismo que es uno de los rasgos más característicos de la pintura polaca en general. Este lirismo aparece claramente, a veces hasta en su forma más pura. La disposición matemática en la pintura de Henryk Stazewski, cuyo arte en cierta medida se acerca en concepción al arte de Hans Arp, también posee ciertas capas de lo emocional. Las formas simples en los cuadros de Stazewski poseen movimiento y armonía, y por lo mismo pueden despertar emoción. Así pasa también con otros pintores. Por ejemplo, Adam Marczynski, considerado ante todo como lírico, crea formas de colorido delicado y sutil. Sus cuadros poseen algo de musical, emotivo y profundo. Las fuentes del trabajo de Marczynski hay que buscarlas en toda la tradición artística polaca.

El fenómeno más interesante de la pintura polaca actual es el fenómeno de los artistas hoy cuarentones, conocidos en el mundo gracias a sus numerosas exposiciones. Las nuevas experiencias históricas y sociales, así como el escepticismo artístico, han permitido a esos pintores salir del esquematismo. Se trata de artistas como Jan Lebensztajn (laureado en la Bienal de París en 1959), de Tadeusz Brzozowski, Tadeusz Dominik, Stefan Garowski, Jerzy Tchórzewski. Son pintores, sin duda, muy dignos de atención, aunque estén en conflicto con los representantes de otro tipo de pintura abstracta en Polonia, con los partidarios de "l'art informel", de la "Peinture de la manière" o con los pintores que en sus obras tienden a lo que se ha dado en llamar ahora "l'objet". Se trata aquí de Tadeusz Kantor, Alfred Lenica, Zdzislaw Beksinski, Bronislaw Kierzkowski, Zbigniew Makowski y Aleksander Kobzdej.

Pero tenemos que llamar la atención del lector también sobre el elemento dramático en la pintura de esta generación, porque también el drama está en la raíz de las experiencias de nuestro pueblo. Los años de guerra y de ocupación, que dejaron huellas tan profundas sobre esta interesante generación de pintores jóvenes forjaron en ellos una tendencia a tratar la materia de manera más aguda, al empleo de contrastes. En esta pintura los elementos de expresión son más legibles y claros por lo que toca a la presentación de los problemas del mundo contemporáneo. Esta pintura crea ambientes, despierta protestas, inquietud, lucha interna. Los artistas más representativos de estas tendencias de la joven generación dramática son: Brzozowski, Kantor, Lebenstein.

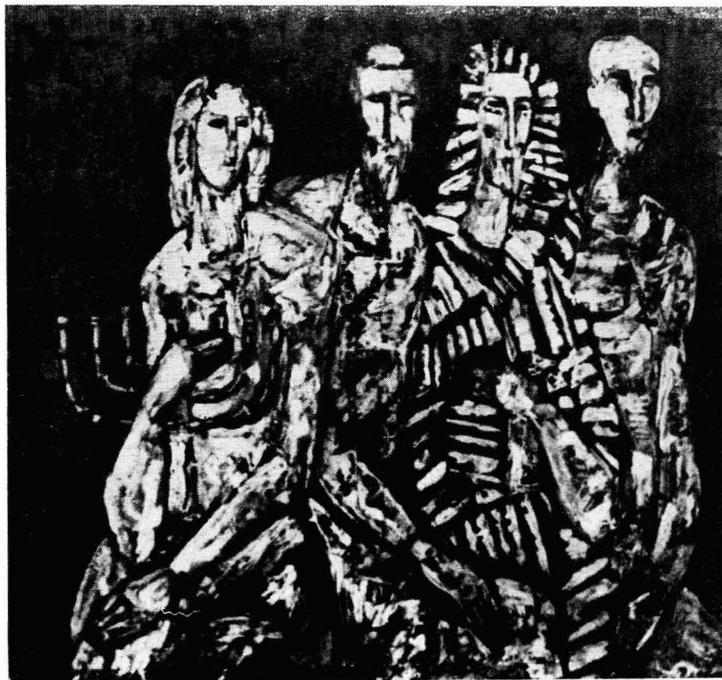
Muchos pintores se sirven de formas figurativas para que su intención de creadores —intención a menudo idealista y humanitaria— sea más comprensible y mejor asimilada por el espectador. Se ven aquí ciertos vínculos con el surrealismo poco dogmático y no de programa, con el realismo que tiende, por medio de la metáfora, a convertirse en un enlace entre el mundo de la imaginación y la realidad que nos rodea. Jan Lebensztajn, que crea sus figuras dramáticas representando la "postración", les da un sentido profundo que hace pensar en la época del peligro nuclear por una parte y por otra en el clima literario de Kafka. Lo mismo sucede con pintores que, renunciando a la idea tradicional del cuadro, edifican sus "estructuras" con otra materia que el óleo. En este caso el elemento dramático es quizá más apasionado y terrible aún.

Numerosos pintores de los años sesenta presentan de manera más legible el problema de la poesía y del drama en el arte. Los artistas polacos están buscando una fórmula que pueda realmente reflejar la esencia de nuestros tiempos, fórmula que, saliendo del abstraccionismo, rompe con él y se muestra al mismo tiempo indiferente a toda forma realista. Estos artistas quieren, cada uno a su manera, presentar la imagen de lo complejo del mundo actual y no vacilan en servirse de un tema pictórico, no temen hablar de su filosofía, de sus pensamientos y sentimientos. Quieren hablar tanto de la tra-

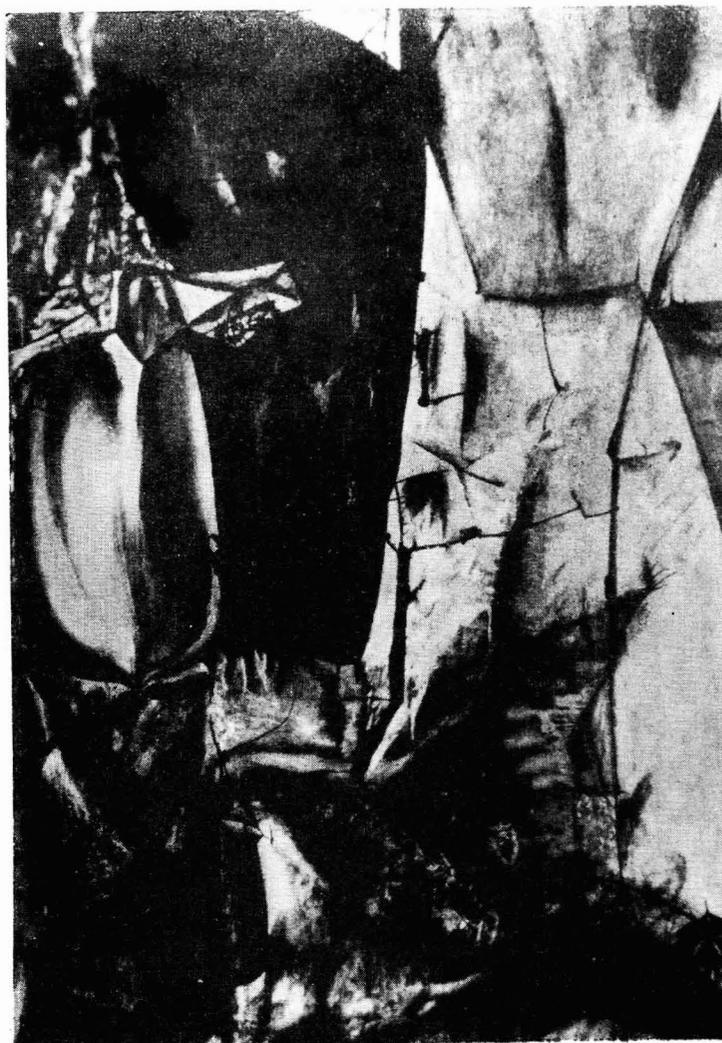
gedia que vivió nuestro pueblo, como de la belleza de la vida. Se sirven pues de la naturaleza, que transforman y trasponen de la manera más libre posible.

Nos parece que en la búsqueda creadora de los pintores se concentran los rasgos más representativos del arte polaco de los años sesenta. Pero también en estas búsquedas predominan las actitudes personales.

Así pues, podemos ver pintores con métodos vinculados a la pintura y visión de maestros como Soutine o Rouault. Hay también pintores que por sí mismos buscan inspiración en épocas lejanas, como por ejemplo Jerzy Nowosielski, fascinado por los iconos rusos. Se busca apasionadamente una



Włodzimierz Buczek — *Przed odejściem* (óleo)



Tadeusz Brzozowski — *Struna* (óleo)

forma que corresponda a la visión del presente, de la época actual, por lo que también observamos la vuelta al tema dramático. Zdzislaw Lachur y Włodzimierz Buczek crean una serie de cuadros sobre el tema más trágico del siglo xx: la exterminación del ghetto de Varsovia. Eugeniusz Markowski, en grotescas ironías, presenta conflictos del mundo contemporáneo. Entre este grupo se puede mencionar también a: Aleksander Winnicki, Rajmund Pietkiewicz, Ludmila Murawska [actriz del teatro de poesía de vanguardia de Miron Białoszewski] y a Kiejstut Bereznicki.

Estamos convencidos de que muchos de estos nombres serán famosos en los próximos años, gracias precisamente a su audacia, su antiacademismo y su separación del eclecticismo.

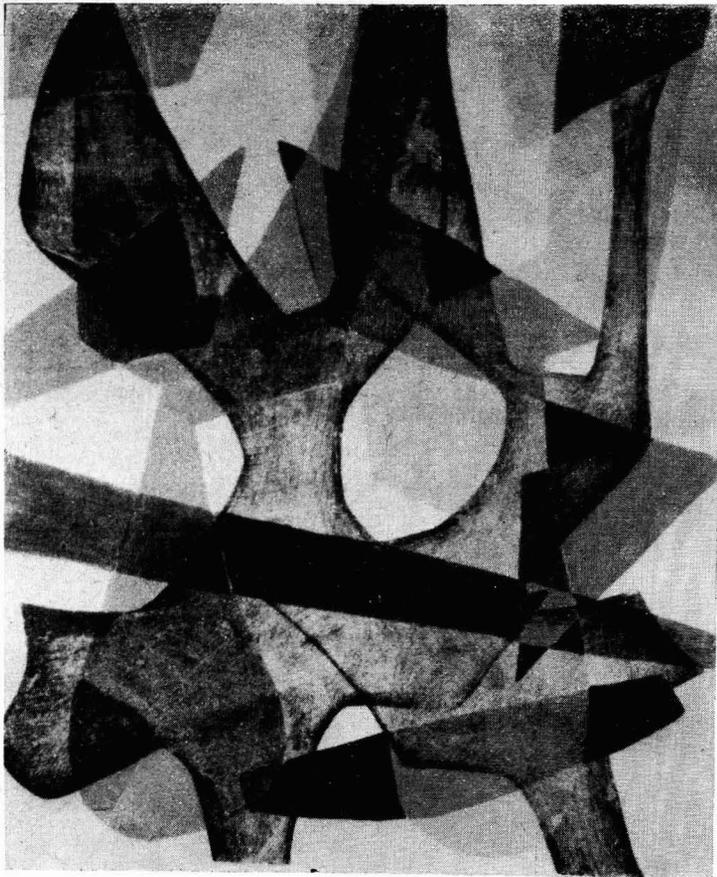
Los pintores polacos de la más joven generación son quienes, claro está, provocan más discusiones en el mundo artístico.

No hay que olvidar, con todo el respeto para el ímpetu juvenil, que ciertos valores artísticos, estabilizados ya, pueden poseer a veces mayor valor de lo que el tiempo haya permitido comprobar. Así pues, siguen teniendo influencia en

bre las novedades en la pintura, al considerar la de Cybis, lo dejan a uno perplejo. Así también la intimidad de la pintura de Eugeniusz Eibisch, la jugosidad de sus colores, el brillo, la luz y lo cálido del ambiente de sus cuadros, imponen prudencia al hacer comparaciones.

Además de la influencia del postimpresionismo se siente en Polonia la del realismo declarado, pero un realismo que, injustamente, se asimila al tradicionalismo, porque a menudo los artistas, eligiendo de manera consciente el camino del realismo y su forma comunicativa, desean poner de relieve sus ideas como factores del arte. Es un camino que podría en algún grado (respetando todas las diferencias, claro está) compararse a las altas aspiraciones que caracterizan la creación de los grandes pintores mexicanos: Orozco, Rivera, Siqueiros, tan apreciados en Polonia por su dinamismo y la fuerza de sus ideas. Las obras realistas de pintores polacos hacen pensar también en la obra de Renato Guttuso, como portador de aspiraciones afines.

Como una de las formas del realismo, se considera el realismo socialista que, junto con varios aspectos positivos, trajo



María Jarema — Z cyklu "Wyrazy"



Eugeniusz Eibisch — Siostry

Polonia los pintores que no renunciaron a la concepción del colorismo, como Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybisowa, Eugeniusz Eibisch, Waclaw Taranczewski, Stefan Nacht Samborski, y artistas tan magníficos como el fallecido hace poco Piotr Potworowski, pintor y escenógrafo. Éste, venciendo su actitud postimpresionista, llegó a crear obras imponentes por su audacia, su individualidad y grado de liberación artística.

En una palabra, el postimpresionismo polaco, aunque en la mayoría de los casos ya no inspira como hace quince años nuevas tendencias, en el panorama del arte contemporáneo polaco sigue siendo un fenómeno de alto valor artístico, porque los coloristas polacos siguen cuidando de lo bello en la pintura y realmente continúan importantes tradiciones. Estos pintores son siempre populares entre nuestro público. Del más famoso entre ellos, Jan Cybis, se puede decir que representa el elemento mismo de la pintura. La factura de sus paisajes y naturalezas muertas es tan bella, sus cuadros poseen tanta fuerza emotiva y dinámica, que todas las especulaciones so-

conigo también cierto esquematismo, combatido eficazmente en los últimos años, gracias al más amplio horizonte de criterios.

Sin duda es difícil trazar entre todas esas corrientes y actitudes una línea determinada, que separe de manera clara diversos fenómenos artísticos. La pintura polaca no es doctrinaria y las condiciones en que se desarrolla el arte en la Polonia contemporánea permiten el desarrollo de todas las escuelas de pintura.

Esto se ve mejor desde lejos, desde una perspectiva más amplia, y estamos convencidos de que las resonancias de la pintura polaca que llegan a México pueden atestiguar lo justo de su tesis: las normas rígidas no pueden regular nada en el arte, por cuanto el arte constituye un elemento de rebelión apasionada y sincera, en una época tan compleja como la nuestra, de un hombre-artista que busca siempre medios nuevos de describir el mundo.

Mis abundantes razones para escribir *In Pipiltzintzin* o *La Guerra de las Gordas*

Por Salvador NOVO

Tendemos a abordar nuestra historia antigua con un gesto solemne: a reiterar de sus episodios, caracteres, atmósfera, únicamente aquellos que robustecen la leyenda del "indio triste" y la angustia de aquel "Pueblo del Sol" en ardua lucha siempre con un azaroso destino de diluvios, soles de fuego, terremotos, periódico riesgo de nueva extinción — y premiosa necesidad de cubrir con sangre el impuesto de la supervivencia. De Quetzalcóatl a Cuauhtémoc, revisamos una larga —y en cierto modo monótona— nómina de monarcas austeros cuyas hazañas expansivas y benéficas para su pueblo repiten, al ampliarla, la cifra de sus conquistas y la crueldad en la celebración de sus triunfos.

En este panorama, descuellan a consonar con nuestra admiración dos o tres figuras: el legendario Quetzalcóatl —dechado de virtudes y sabiduría— y el iluminado Nezahualcóyotl, patriarca de la poesía mexicana con los rasgos que en ella han de filtrarse y prevalecer por la vena del mestizaje. Quetzalcóatl y Nezahualcóyotl han provocado, de vez en cuando, el tratamiento novelesco o poético o dramático de algunos escritores mexicanos — y de más de uno extranjeros. Más numerosamente que ellos, Cuauhtémoc ha visto recalentar la combustión heroica de su resistencia; y el "cobarde" Moctezuma ha solido reaparecer, re-interpretado, en nuestras letras.

La leyenda y la historia —bellamente siamesas en nuestro pasado indígena— son por tal extremo intrincadas y ricas, que bien pudieron haber inundado a nuestros Sófocles y Eurípides de valiosa materia prima. Tendríamos ya nuestra tragedia: la refracción humana de la guerra entre los dioses: entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl. Pero nuestros Sófocles y Eurípides han preferido incursionar por otros Olimpos. Lo más que suelen acercarse a aquel mundo, es al instante de su derrumbamiento por la Conquista: cuando ya es la historia —la Malinche y Cortés— lo que inspira su palinodia.

La historia y la leyenda de nuestros antepasados abunda, empero, en materiales menos trágicos. Aguarda a su Aristófanes —decepcionada acaso de haber vanamente esperado a su Eurípides. De nuevo: si Quetzalcóatl y Cuauhtémoc son el alfa y omega del mundo indígena, de uno al otro, y a través de los numerosos personajes que viven entre ellos, ocurren episodios y situaciones de una gracia y de una picardía que no hemos valiosamente advertido o aprovechado o utilizado en la tarea de dotar a nuestros ejercicios teatrales de un contenido anecdótico propio que no desmerece en valor universal —y actual, por ende— si lo comparamos con el de otras literaturas importantes. Nuestros indios sabían reír: ejercían el sexo: ardían en ellos las pasiones. Soslayar estos hechos obvios: no advertir de su vida sino la austeridad, es perpetuar entre nosotros la tesis europea que los categorizaba aparte del "hombre de razón".

Para escribir *In Pipiltzintzin* o *La Guerra de las Gordas* no tuve sino que acudir al documento que me diera su historia. La de la guerra de Tlatelolco con Tenochtitlan, que en 1473 abatió la independencia del pequeño reino fundado en la laguna siete años después que Tenochtitlan (en 1337)*, la hallamos consignada más o menos lo mismo en los *Anales de Cuauhtitlán* (*Códice Chimalpopoca*) que en la *Crónica Mexicáyotl* de Fernando Alvarado Tezozómoc: con variantes, y con mayor detalle, en Fray Diego Durán y en Torquemada.

FUENTES

1. *El Códice Chimalpopoca*

He aquí cómo la refiere el *Códice Chimalpopoca*:

"197) 7 Calli. En este año contendieron entre sí los tenochcas y los tlatilolcas, en tiempo del rey Axayacatzin. En

* No es aquí lugar de tomar en cuenta la versión de que los mexica, derrotados en Chapultepec el año IX Ácatl 1243, se refugiaron —algunos— en Xaltelolco, con lo que el ulterior Tlatelolco resultaría fundado con anterioridad a 1325.

tonces también reinaba Moquihuixtli en Tlatelolco. He aquí el relato que hacen. Antes que hubiera guerra, Moquihuixtli hacía muchas maldades con las mujeres. Una hija de Axayacatzin, rey de Tenochtitlan, era la mujer de Moquihuixtli; y esta señora refería todo en Tenochtitlan; cuantas eran las secretas pláticas guerreras de Moquihuixtli las comunicaba a Axayacatzin. Por este tiempo escandalizó Moquihuixtli con muchas cosas a la ciudad. A todas sus mujeres las incensaba, para que mucho se engrandecieran. A la señora hija de Axayacatzin por entre las piernas le metía la tabla del brazo del codo a la muñeca, y con la mano le tentaba algo de sus partes. Y dicen que habló la natura de la señora y dijo: '¿Por qué estás afligido, Moquihuix? ¿Por qué has abandonado la ciudad? Nunca será; nunca amanecerá.' Luego sucedió que echó su derrame en el interior del palacio. Aquél por pasatiempo bañaba su derrame con baba de nopal. Desnudaba a sus mujeres, que allí venían diariamente a ungirle; y él estaba viendo a cada una." Etcétera.

Y añade, en 239):

"En Tlatilolco reinaba Moquihuix cuando fue conquistada la ciudad."

2. *La Crónica Mexicáyotl*

Veamos ahora cómo lo cuenta la *Crónica Mexicáyotl*:

"213) A la princesa Chalchihnenetzin le hedían grandemente los dientes, por lo cual jamás se holgaba con ella el rey Moquihuixtli. 214) En el año 7 Casa '1473 años' fue cuando se conquistó a Tlatilolco, cuando esta población se perdió



"le hedían grandemente los dientes"

por el concubinaje; ya se dijo que se debió a que Chalchiuhnetzin, la hermana mayor [no la hija, como dice el *Código Chimalpopoca*] del señor Axayacatzin, se sentía grandemente invadida de despecho, según dicen los ancianos, porque su marido Moquihuitli ya no la estimaba en nada, por ser endeble, de feo rostro, delgaducha y sin carnes, y la despojaba de cuanta manta de algodón le enviaba Axayacatzin, su hermano menor, dándoselas todas a sus mancebas. 215) Sufrió mucho la princesa Chalchiuhnetzin; se la obligada a dormir en un rincón, junto a la pared, en el sitio del metate, y tan sólo tenía para sí una manta burda y andrajosa; ya se dijo que esto se debía a que su marido Moquihuitli, rey de Tlatelolco, no la estimaba en absoluto, aunque la alojaba en casa aparte de sus mancebas; y ciertamente algunas veces la veía Moquihuitli yacer sobre del 'machochtlí' (?), mas ya se dijo que en ningún sitio se le daba valía alguna; y precisamente nunca quería el rey Moquihuitli dormir con la princesa Chalchiuhnetzin, y dormía solamente con sus mancebas, hembras muy garridas ('muy buenas mujeres'). Ya se dijo que esta princesa Chalchiuhnetzin no era fuerte, sino delgaducha, ni de buenas carnes, sino antes bien de pecho muy huesudo, y por ello no la quería Moquihuitli, y la maltrataba mucho. Por eso se vino aquí a Tenochtitlan a relatarle a su hermano menor, Axayacatzin, lo que hacía Moquihuitli, así como que hablaba de guerrear contra el tenóchtatl; vino a decírselo todo, habiéndose enojado y preocupado muchísimo el rey Axayacatzin al oírlo, por lo que dio comienzo a la guerra, diciéndole por ello que por el concubinaje se perdió Tlatilolco."

3. Fray Diego Durán

Veamos cómo lo refiere fray Diego Durán en el capítulo xxxiii de su *Historia*:

"El señor de Tlatelulco estaba casado con una hija o hermana del rey de México Axayácatl, la cual estando durmiendo dice la historia que soñó un sueño y fue que soñaba que sus partes impúdicas hablaban y que con voz lastimosa decían: '¡Ay, señora mía y qué será de mí mañana a estas horas!' Ella, despertando del sueño con mucho temor, contó a su marido lo que había soñado, y importunándole le dijese qué quería significar aquello, él le contó lo que tenía determinado de hacer, y que podía ser significar lo que otro día había de acontecer... El señor de Tlatelulco salió acá afuera para ver si en su casa había algún rumor de gente y halló que en la cocina de su casa estaba un viejo de muchos días, que a su parecer nunca le había visto, el cual estaba hablando con un perrillo que le respondía a todo lo que le preguntaba, y que en el fuego estaba una cazuela hirviendo, junto al viejo, y dentro de ella unos pájaros bailando, lo cual tuvo el rey por muy mal agüero, y que una máscara que estaba colgada en una pared empezó a quejarse muy lastimosamente, la cual el rey tomó e hizo pedazos..."

Un poco más adelante: en el capítulo xxxiv, Durán es el único en describir la guerra con la batalla que he incorporado a esta comedia:

"Moquihuitli y Teconal, viéndose perdidos y que la gente huía más que peleaba, usaron de un ardid, y fue que juntando gran número de mujeres y desnudándolas todas en cueros y haciendo un escuadrón de ellas, las echaron hacia los mexicanos que furiosos peleaban, las cuales mujeres así desnudas y descubiertas de sus partes vergonzosas y pechos, venían dándose palmadas en las barrigas y otras mostrando las tetas y esprimiendo la leche de ellas y rociando a los mexicanos... Los mexicanos, viendo una cosa tan torpe, mandó el rey Axayácatl que no hicieran mal a mujer ninguna, empero que fueran presas... y así siguiendo la victoria y dejadas las mujeres, el rey subió a lo alto del templo con otros caballeros suyos... pero cuando subió halló que Moquihuitli y Teconal se habían acogido al altar donde estaba Vitzilopuchtli. El rey entrando osadamente junto al mismo ídolo y altar, los mató y sacó arrastrando y echó por las escaleras abajo del templo."

4. Torquemada

Mucho más tenue es Torquemada, aun cuando más prolijo en la descripción de las bodas de Moquihuitli. Habla en el capítulo L del libro segundo de su *Monarquía indiana*

"De cómo Moquihuitli, rey y señor de Tlatelulco, casó con hija de Tezozomocli de México, hermana de Tízoc Axayácatl y Ahuizotl, que fueron reyes mexicanos..."

y dice que

"Motecuhzoma Ilhuicamina, rey de México, conociendo el valor de Moquihuitli, señor de Tlatelulco, ordenó de casarlo con hija de Tezozomocli, hermana de Axayácatl, que reinó después de él, cuyo casamiento fue ordenado por este dicho rey, y por Nezahualcóyotl, que lo era de Tezcuco, el cual se celebró con mucha majestad y pompa; fue llevada a su casa con la solemnidad que pedían tales señores, diéronsele muchas tierras de esta parte de México, en un barrio que se llama Aztacalco, saliendo al bosque de Chapultepec..."

Más adelante, en el capítulo lv: al quinto año del reinado de Axayácatl, nos dice que

"por este mismo tiempo Moquihuitli, señor de Tlatelulco, cuñado del rey Axayácatl, casado con su hermana, mandó hacer otro templo, que se llamó Cohuaxólotl, para sólo engañar a los tenochcas; y de aquí comenzó a haber disensiones entre estas dos parcialidades, resucitando sus pasiones antiguas (como si no fueran todos unos mismos y de una misma sangre y familia) de donde Axayácatl quedó algo disgustado con Moquihuitli su cuñado, y Moquihuitli se mostró también desabrido con Axayácatl. A esto se juntó que el de Tlatelolco, no queriendo bien a su mujer, hermana de Axayácatl, no la trataba con amor ni con aquel respeto que se debía a una hermana de tan gran rey como era el de México."

El capítulo lviii está todo largamente consagrado a relatar

"la guerra que [Axayácatl] tuvo con los Tlatelulcas, donde fue muerto el rey Moquihuitli, y sujeto su reino al Mexicano".

Repite aquí que

"tenía este rey casada una hermana con el señor de aquella parte, el cual, como fuese soberbio y algo suelto en la vida y deshonesto, sentíalo mucho la mujer, y con el dolor de los celos fuese con la queja a su hermano. El rey Axayácatl le habló algunas veces rogándole que tratase bien a su hermana, la cual Moquihuitli aborrecía, o ya por haberle causado su comunicación (como a muchos casados acontece) o ya por no poder sufrir los celos que de ordinario le pedía. Dicen de este mal rey que era tan vicioso, que este día (con los otros antes) se entraba en los recogimientos de las mujeres, y que a las que mejor le parecían, de las que servían de tejer los ornamentos y vestiduras de la diosa Chanticon, las violaba, con que causó grandísimo escándalo en la república. Y no contento este hombre bestial de cometer este escandaloso pecado, hizo también traición a muchos de sus mayordomos y capitanes, de que todos estaban muy sentidos, y aun con más ánimo de matarle que de matar a su enemigo".

Entablada la guerra, Torquemada calla, o ignora, la hazaña de las gordas en cueros. Nos preserva, en cambio, el dato de que

"muchos de los propios tlatilolcas que se veían morir y acabar sin remedio, y oían las voces de Moquihuitli que los animaba, le decían: 'Bujarrón, afeminado, baja acá y toma las armas, que no es de hombres estar mirando en la guerra a los que pelean, y si no, nosotros subiremos allá a derribarte del templo, por habernos metido en guerra, que jamás quisimos'.

Torquemada priva a Axayácatl de más intervención en la muerte de Moquihuitli (que cede a Quetzalhua, quien según él es el que lo arroja del templo) que abrirle el pecho y sacarle el corazón

"en el barrio de Copolco, que está vecino de Tlatelolco, aunque cuando llegó a sus manos iba ya muerto del golpe grande que dio cuando cayó del templo".

Y, de paso, desmiente gustoso al padre Acosta:

"Esta guerra pasó así y por las causas dichas, y no porque se habían rebelado los tlatelulcas al mexicano, como dice Acosta; pues por lo dicho en esta larga historia, dejamos probado tener rey los unos como lo tenían los otros, y ser repúblicas de por sí cada una, ni tampoco prendió al rey tlatelulcate el mexicano, sino que ya muerto le sacó el corazón, como ya dejamos dicho."

(El capítulo en que el padre Acosta afirma lo que desmiente Torquemada, es el XVIII del libro VII de su *Historia natural y moral de las Indias*: "De la muerte de Tlacaélel y hazañas de Axayácatl, séptimo rey de México"; en lo cual yerra, pues fue el sexto.)

5. Sahagún

Estimo suficientemente fundada, con estos testimonios históricos, la veracidad, la autenticidad del episodio que me he atrevido a dramatizar. Y me atrevo a asumir que variantes tan notorias entre historiadores así de respetables, serios y acreditados, me autorizan (cuando no me propongo allegar historia, sino crear de ella teatro) a fundirlas en una nueva versión, y a aprovechar de cada una de ellas lo que mejor cuadra y conviene a mi modesto propósito. No añadiré, pues, para cerrar las citas, sino la condensada versión que Sahagún (libro octavo, capítulo II, párrafo 4) da de la guerra de Tlatelolco y del fin de Moquihuix, a quien erige en voluntario suicida:

"El cuarto señor de Tlatelolco se llamó Moquihuixtli, el cual gobernó nueve años y en tiempo de éste se perdió el señorío de los de Tlatelolco por el odio y enemistad que fue entre él y su cuñado el señor de Tenochtitlan llamado Axayácatl, y



"y otras mostrando las tetas"

al cabo, siendo vencido y desesperado el dicho Moquihuixtli, subió por las gradas del Cu de sus ídolos, que era muy alto, y desde la cumbre del dicho Cu se despeñó hacia abajo, y así acabó su vida."

Mayor licencia, porque ella afecta a la cronología, declaro haberme tomado al desplazar en el tiempo y en el espacio, exagerándolo en éste, el episodio que hago coincidir con el de la guerra de Tlatelolco: esto es: la inconforme esterilidad de una reina, Ilancueitl, que no fue ciertamente la esposa de Axayácatl, sino la de Acamapictli.

Ilancueitl en Durán

De acuerdo con Durán (capítulo VI):

"Fue casado este rey [Acamapictli] con una gran señora, natural de Culhuacan, llamada Ilancueitl ['enaguas viejas'], la cual fue estéril e infecunda, de lo cual el rey y todos los grandes tenían mucho pesar; y temiendo su reino no quedase

sin heredero, tuvieron los señores entre sí su consejo y determinaron que cada uno dellos le diese una de sus hijas, para que teniéndolas por mujeres, dellas naciesen herederos del reino y sucesores... Pero por que no dejemos a la principal mujer del rey sin hacer mención della, al principio tuvo tanta tristeza y pesar de verse así menospreciar, que sus ojos eran fuentes de día y de noche. El rey viendo su tristeza, teniéndola en mucho y amándola entrañablemente, la consolaba todo lo que podía, y ella viendo que el rey tanto la amaba, pidióle una merced, y fue que ya que el Señor de lo criado la había privado del fruto de bendición, que para que aquel pueblo perdiese aquella mala opinión que de infecunda della tenía, le concediera que aquellos hijos que de las otras mujeres naciesen, que en naciendo ella los metería en su seno y se acostaría fingiéndose parida, para que los que entrasen a visitarla le diesen el parabién del parto y nuevo hijo. El rey inclinado a sus ruegos, mandó así se hiciese, y así pariendo que paría alguna de aquellas mujeres, acostábase ella en la cama y tomaba al niño en sus brazos y fingiase parida, recibiendo las gracias y dones de los que la visitaban; y aunque en realidad de verdad no era ella la parida, quedaba en opinión dello..."

Alva Ixtlilxóchitl y Nezahualpilli

Otra licencia cronológica que saltará a la vista de los cada vez menos abundantes conocedores de nuestra historia, es la que me tomo al hacer coincidir, no sólo con Axayácatl, sino con su hijo y heredero Nezahualpilli, a Nezahualcōyotl. Pasto de la murmuración de las damas de la corte tenochca que aquí presento, es el episodio de la Chalchihuenētzin (tocaya de la esposa de Moquihuix) cuyas veleidades y su duro castigo por Nezahualpilli narra en detalle su descendiente don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl en el capítulo LXIV de su *Historia chichimeca*. Señalemos, de paso, que este autor acredita muy brevemente la guerra tlatelolca en el capítulo LI de la propia *Historia*.

Tlacaélel

Igual realidad histórica tiene en la nuestra un personaje que, encarnado en diversos patriarcas del tipo Calles o del tipo Cárdenas, persistió vigente, influyente y longevo por los varios, digamos periodos presidenciales que van de Izcóatl a Axayácatl. Si en esta comedia aparece ya un tanto "gaga", no creo con ello adulterar con exceso la probabilidad de su estado mental en la sazón del episodio en que lateralmente participa. Me refiero a Tlacaélel.

La escena del parto de Ilancueitl: ya en la terapéutica a que alude, ya en el ceremonial oratorio de las invocaciones de los ancianos o de la partera, sigue en mi versión fiel, aunque abreviadamente, los textos pertinentes recogidos por Sahagún de sus informantes indígenas. En esta escena, la mayor licencia que me he tomado es una arquitectónica, pero que me era indispensable: dotar de puertas "cerrables" a una habitación que, como todas las de entonces, sólo habría tenido cortinas de pluma, o de pétal.

6. Orozco y Berra

La participación de las mujeres en la vida palaciega, sobre serme teatralmente necesaria, apoya su verosimilitud en el hecho histórico —advertido por Orozco y Berra— (libro III, cap. V) de que Axayácatl se mostró al respecto menos misógino que sus antecesores:

"Cuando curó Axayácatl de la herida, si bien de ella quedó lisiado y cojo, hizo un gran convite al cual fueron invitados los reyes de Acolhuacan y Tlacopan, con los señores de las provincias sometidas; asistieron igualmente las mujeres del emperador, cosa inusitada en aquellas costumbres."

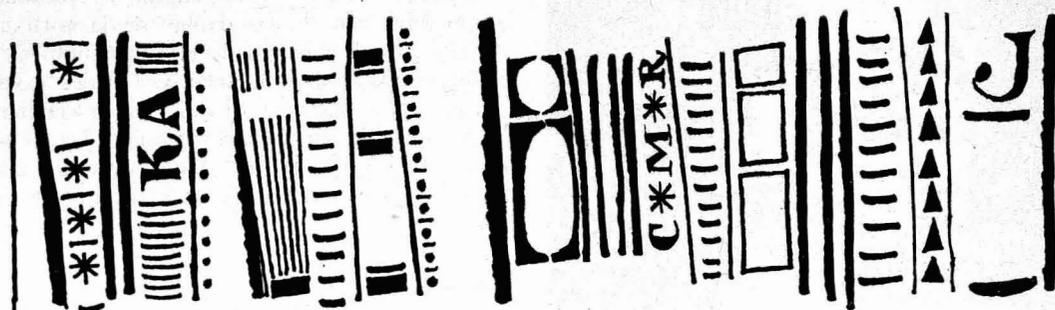
Lo que hay en un nombre

Otras licencias menores, perdonables y necesarias, me he tomado al asumir o, mejor al atribuir escritura y moneda fraccionaria a los nahuas; y llamar "cadetes del Colegio Militar" a los alumnos del Calmécac de Tlatelolco. Por cuanto a los nombres secundarios de esta comedia, sólo he forjado dos: el de Tomahuazintli y el de Cuitlacuani — con palabras nahuas que resultaran descriptivas: en ella, de la impresionante amplitud de sus posaderas; en él (personaje que no aparece), de simbólica coprofagia.

Julio Cortázar

Por Luis Mario SCHNEIDER

• Atardecer de enero en un París nevado. Antes hablé por teléfono, pero todavía no estaba convencido que existiera verdaderamente Julio Cortázar. Llegó; él mismo me abre la puerta; subimos los dos pisos hasta el *living* de su pulcra casa que, según me explica, fue una antigua caballeriza. Charlamos mucho y bien. Recorremos mundo, gente y libros. Mi mirada me burla y se detiene sobre la única fotografía de la habitación, que se halla recostada en el tomo de *Don Quijote*: Jorge Luis Borges. Trato de contar los volúmenes. Puedo. Son suficientes para que un hombre-escritor-lector no se deshumanice. Sé que mañana parte para Cuba (Ojalá consiga llegar a México, me explica ansioso), pero le insisto por este reportaje, al que accede con una leal modestia que me hace sentir culpable.



—¿Coincide con la mayoría de sus críticos en que el mundo borgiano ha influido radicalmente en su obra?

—Quizá coincida, siempre que nos pongamos de acuerdo sobre lo que usted llama el "mundo" borgiano. Si se trata de las invenciones y las intenciones de Borges, ando desde hace mucho lejos de él; en cambio, si se trata de su mundo formal, de su búsqueda implacable de un rigor expresivo que favorezca la verdadera libertad creadora en vez de ahogarla en malezas de retórica sudamericana, entonces sí, entonces creo que ese mundo ha influido radicalmente en mi obra. Pero como mi prosa no se parece, creo, a la suya, tendré que explicarle mejor qué entiendo por influencia formal. ¿Me puedo citar a mí mismo? En un reportaje publicado por *Del Arte* en Buenos Aires, dije esto: "A mí me parece que Borges y yo sólo tenemos una cosa en común, pero es tan importante que medio mundo la pasa por alto: la búsqueda (y en el caso de él, el hallazgo) de un estilo. Se habrá advertido que en la Argentina se escribe desaliñadamente, al punto de que muchas veces se tiene la impresión de estar leyendo las traducciones hechas al galope que llenan las librerías porteñas. Hay la misma impersonalidad, el salir del paso como se puede, ir diciendo las cosas sin comprender que, mal dichas, hacen sospechar que no valen la pena de ser leídas. No se adivina casi nunca un sentimiento del estilo, esa necesidad de escribir no solamente para comunicar sino para aislar y fijar en su instancia más alta lo comunicado, arrancarlo al tiempo, darle su menuda y patética eternidad de cosa humana. Borges lo comprendió desde sus primeros libros, armó su estilo de manera que coincidiese exactamente con la materia que exploraba y proponía. Pero *coincidir* no es el término justo: él llegó a su estilo por un lento camino a través de sí mismo, una dialéctica de invención y formulación inextricables. Como cuentista, creó el único idioma que podía conservar y hasta exasperar la transparencia casi insostenible de su cristalografía; cuando hizo falta, apeló a un humor capaz de humanizar en alguna medida esos sistemas de la pesadilla o de la utopía o de la fatalidad. La gran lección de Borges es el rigor, no su temática que tan poco interesante les resulta ya a los jóvenes iracundos. En cuanto a mí, busco mi propio estilo con la misma

voluntad de rigor, aunque mis caminos sean muy diferentes que los borgianos. En *Los reyes* me despedí lujosamente de un lenguaje estetizante, que me hubiera ahogado en terciopelo y pluscuamperfectos. En los cuentos que siguieron *escribí argentino*, y en *Los premios* traté de narrar sin adornos, dejándole a un personaje llamado Persio la visión subcutánea de la cosa y el único lenguaje que podía comunicarla. Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de represión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir del escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¡Es tan fácil escribir *bien*! ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más obscuro, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser?"

En *Rayuela*, que está por publicarse en Buenos Aires, he intentado esa sumersión en lo negativo como posible terreno de reconciliación y de encuentro con nosotros mismos. Y aunque nada podría imaginarse más alejado del mundo de Borges, mi libro será, sin embargo, una de las consecuencias de su lección más profunda y de su alto ejemplo.

—Aparte de lo fantástico, ¿participa su literatura de otras corrientes estéticas definidas?

—En todo caso, el término "corriente estética" no se aplica a lo que escribo en estos tiempos. Desde hace rato nado contra las corrientes, y aquella en la que nado no es en absoluto "definida". Sigo creyendo que la supuesta diferencia entre lo fantástico y lo que la gente cree verdadero es una prueba más de que la especie humana erró su camino esencial. Somos unos cuantos los empeñados en desandararlo, los aprendices de una difícil cartografía de la que saldrán quizá algún día los mapas de la realidad del hombre.

—¿Cree que las teorías políticas deben influir en la actitud estética? ¿Qué opina del realismo socialista?

—Si alguien, en 1963, tiene lo que usted llama una "actitud estética", y no tiene más que eso, me da lástima por él y por los que acepten su obra. Nunca se sintió con más fuerza que un escritor debe elegir una de las imágenes del destino humano que le proponen las corrientes ideológicas, o que debe elegir el no elegir ninguna y crear otra nueva. (Inclúyame entre estos últimos.) Pero eso no significa nunca un compromiso "político", a menos que se crea justo asumirlo libremente. En cuanto a mi opinión sobre el realismo socialista —en su relación con la creación literaria, se entiende—, me remito al discurso de Praga de Aragón, publicado por *Les Lettres Françaises* en 1962. Pocas veces un escritor comprometido ha sido capaz de juzgar tan lúcidamente los extravíos y los fanatismos de izquierda y de derecha, cuando se trata de insertar una teoría social en una obra creadora.

—Su interés por la novela, ¿desplazará al cuentista? ¿Considera al cuento como un género literario menor?

—¿Qué sabe uno de sí mismo? Hoy escribo novelas, pero entre dos de ellas se han deslizado sigilosamente algunos cuentos. ¿No le ha llamado la atención cómo los pintores intercalan dibujos y *gouaches* entre sus telas al óleo? Cada experiencia comunicable reclama su forma, es su forma. ¿Y qué quiere decir "género literario menor"? Hay obras buenas y obras malas. ¿Hasta cuándo vamos a creer en los manuales de preceptiva, en los índices por materias, en las tarjetas perforadas?

—¿La búsqueda de nuevas técnicas en la novela es un aspecto que debe preocupar fundamentalmente al narrador actual? ¿Ejerce sobre usted una atracción el problema de la renovación formal de la novela?

—Si me hubiera hecho estas preguntas dentro de cuatro o cinco meses, le hubiera contestado ofreciéndole un ejemplar de *Rayuela*, que va bastante lejos en materia de nuevas técnicas. Si la lee algún día, verá que la renovación técnica no obedece allí a una búsqueda de originalidad, sino que tiene un propósito agresivo con respecto al lector de novelas. Yo creo que un escritor que merezca este nombre debe hacer todo lo que esté a su alcance para favorecer una "mutación" del lector, luchar contra la pasividad del asimilador de novelas y cuentos, contra esa tendencia a preferir productos premasticados. La renovación formal de la novela —para emplear sus términos— debe apuntar a la creación de un lector tan activo y batallador como el novelista mismo, de un lector que le haga frente cuando sea necesario, que colabore en la tarea de estar cada vez más tremendamente vivo y descontento y maravillado y de cara al sol.

Por eso, y sin ocuparme ahora de los resultados conseguidos, admiro el esfuerzo de los escritores de la llamada "nueva novela" francesa. Se ve perfectamente que han comprendido la necesidad de quebrar los hábitos mentales de una sociedad habituada a la gran novela psicológica, y quebrarlos de la manera más agresiva, ácida y hasta maligna imaginable. Más que libros, están haciendo lectores, y esto vale incluso en el caso de sus más enconados enemigos, que no pueden ya ignorar ese avance en profundidad. Creo que la novela tiene por delante un inmenso territorio que explorar, pero que sólo con instrumentos nuevos logrará abrirse paso y cumplir su tarea.

—¿Considera legítimo que se encuentre cierta visión pesimista en su obra?

—Sí, claro. Pero mi pesimismo puede menos que mi esperanza, y eso se irá viendo. El hombre está hundido en una ciénega y se ahogará en su propio barro si no aprende a nadar en él. Los profesores de natación en el agua dirán que eso es imposible. Pero en materia de imposibles, me gusta citar una frase de Pauwels y Bergier: "En mil ochocientos y tantos, Augusto Comte afirmó que jamás se llegaría a conocer la composición química de las estrellas. Al año siguiente, Bunsen inventaba el espectroscopio." ¿Qué le parece?

—¿Cree usted que el lenguaje en América Latina puede crear problemas serios para la expresión literaria? Me refiero a las diferencias con la lengua española de España, y entre los diferentes países latinoamericanos?

—Ningún problema. Yo leo con el mismo deleite a un buen novelista argentino que, por ejemplo, a un Miguel Ángel Asturias (y usted ha de recordar el lenguaje nada accesible de algu-



Julio Cortázar, por Vicente Rojo

nos capítulos de *Hombres de maíz*). Los más preocupados y desconfiados en este terreno me han parecido siempre los españoles, pero debe ser porque con cada libro nuestro se les muere un poquito más Felipe II. ¿Usted se imagina a Faulkner vacilando antes de escribir una frase por miedo a que no le salga legible en Manchester o en Dublin? ¿Usted ve a Giono preguntándose si un diálogo entre sus montañeses del sur será comprendido por un parisién?

—¿Cuáles son para usted los autores o los libros fundamentales de la narración actual, contemporánea?

—Los que están más a contrapelo, desde *Ulysses* hasta la gran obra inconclusa de Robert Musil. Como su pregunta coincide con otra que acaban de hacerme en Francia, le repito mi respuesta: Entre lo que se da en llamar "un escritor" y esa otra categoría más furtiva, casi maldita, a veces incapaz de coronar una obra, pero que traduce con palabras el acto de tirarse de cabeza contra la pared, prefiero resueltamente a esta última. En mi biblioteca encontrará los libros de Crevel, de Jacques Vaché, de Arthur Cravan (¡pero no me fiche por eso como surrealista!) y de otros veinte francotiradores y guerrilleros de la poesía y la novela, y en cambio notará enormes agujeros en los lugares que el buen sentido y las palmas académicas reservan a los escritores *comme il faut*. No es ésta una adolescencia retardada; puedo admirar a Thomas Mann y a William Faulkner como se lo merecen. Pero qué quiere, me pasa con frecuencia que al salir de un museo donde he admirado la mejor pintura del mundo, un dibujito que ha hecho un niño con tiza en la pared me hace entrar en una especie de vértigo existencial, de sospecha de una realidad-otra, que nada tiene que ver con los valores estéticos y literarios que honran a la especie y la hacen dormir tranquila y satisfecha. Mire, en ese terreno llego hasta lo insensato: ciertos silencios en la música de Antón Weber commueven mucho más que la perfección total de Bach. Todo lo que me hace sospechar una *apertura*, un *desplazamiento*, tiene para mí un prestigio irrechazable. Creo que en un relato —*El perseguidor*— alcancé a dar una idea de ese estado, que en el fondo es siempre una esperanza de salto a la esencialidad, si me perdona este lenguaje sospechosamente metafísico.

El paso atrás de Jruschov

Por Víctor FLORES OLEA

Hace algunas semanas, a grandes titulares, los periódicos de todo el mundo anunciaron la nueva irrupción brutal de la política soviética en el arte. Ante más de seiscientos representantes calificados de la *inteligentsia* de la URSS, Nikita Jruschov hizo un llamado a los artistas para que se ciñan a una sola concepción creadora: el "realismo socialista", impuesto por Stalin durante los últimos veinte años de su dictadura. Habría mucho que decir sobre las nefastas consecuencias del "dirigismo" en materia estética; bástenos con subrayar que, en la propia Unión Soviética, el panorama desolador del arte bajo Stalin es el más rotundo testimonio del absurdo que significa la imposición en esta materia. La discusión y el diálogo, el juego de las opiniones encontradas y las afirmaciones individuales, en suma: la libertad, es el único clima propicio a la creación. Ahí donde ha sido excluida la iniciativa, o donde se pretende sujetarla dentro de moldes rígidos, se borra de golpe la capacidad creadora del hombre.

Pero no son tanto estas evidencias las que nos han movido a comentar el discurso de Jruschov. En realidad, la sorpresa mayúscula que provocó se debe, en parte, a razones políticas. En el xx y en el xxii Congreso del PCUS, Nikita Serguievitch, convirtiéndose en vocero de una serie de exigencias inaplazables del pueblo soviético, abrió las puertas a la desestalinización. A partir de entonces se pensó que la "liberalización" del sistema era un hecho, y que a pesar de los escollos que pudieran surgir, el proceso continuaría sin graves retrocesos. Ahora bien, el discurso de Jruschov es un baño de agua fría a quienes, un poco apresuradamente, imaginaron tal cosa. Por una parte, al señalar directrices sin apelación, desde la más alta tribuna política, el Primer Ministro de la URSS revivió el "estilo" del viejo dictador. Es cierto, sin amenazas de represalias o castigos, pero no por eso con un tono menos duro. Por la otra, el discurso de Jruschov parece contener una reivindicación parcial de Stalin. Frente a las brutales denuncias del otoño de 1961, en que habló con inusitada franqueza de violaciones al orden constitucional, de crímenes y deportaciones, de purgas gratuitas entre los cuadros del Partido, ahora Jruschov ha dicho que "no todo iba tan mal" en la época de Stalin, y criticó "las tendencias erróneas de algunos autores que, a la hora de describir el periodo del culto de la personalidad de Stalin, subrayan exclusiva y exageradamente las ilegalidades, el terror y los abusos del poder".

El incidente plantea una serie de cuestiones que no podemos soslayar. ¿Hay un verdadero retroceso en la desestalinización? ¿Por qué justamente la emprendió Jruschov contra los intelectuales y los artistas? ¿Son tan importantes en la Unión Soviética hasta el punto de ameritar tamaña reprimenda? ¿Es lógico aceptar la coexistencia en el terreno político y social y negarla en el ideológico? ¿Qué razones pudo tener el Premier soviético para hablar así? Naturalmente, no podemos sino aventurar hipótesis en

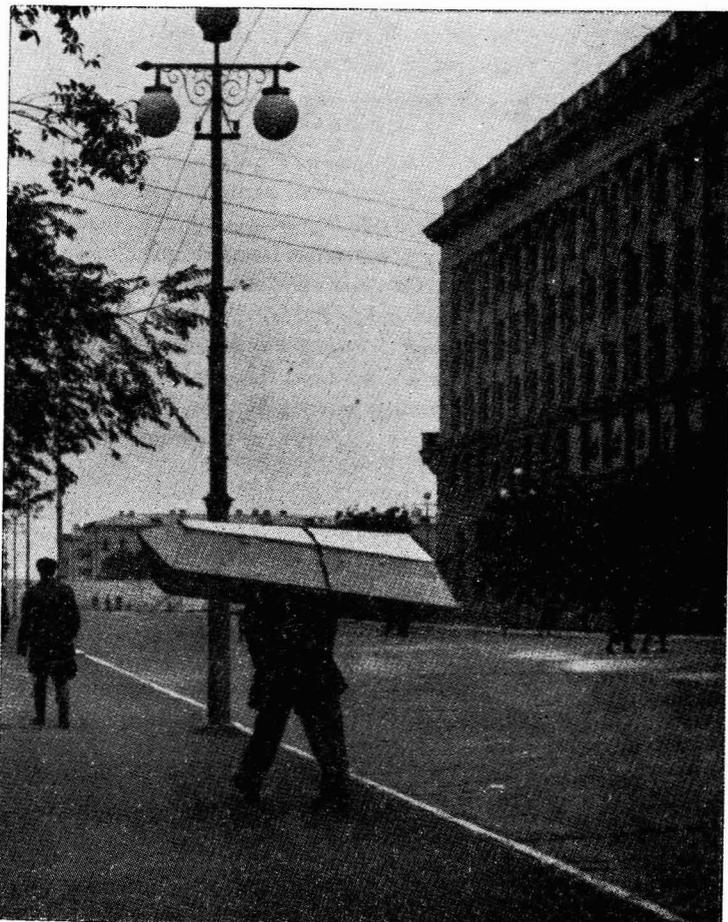
vista del cuadro general del desarrollo de la URSS en los últimos tiempos.

Es obvio que toda restricción a la libertad implica un paso atrás, un retroceso en la democratización del régimen. Pero, ¿por qué lo hizo Jruschov, justamente cuando parecía haber tomado por cuenta suya las exigencias mayoritarias del pueblo soviético? Hay quienes afirman, por ejemplo, que la presión de China jugó su papel, auspiciada internamente por los viejos cuadros stalinianos que en la propia URSS, sorda pero insistentemente, se han opuesto a la política jruschoviana. Otros piensan que, después de todo, Jruschov no hace sino atender la fórmula de Lenin: *dos pasos adelante, uno atrás*, y que si analizamos en detalle su política, nacional e internacional, no debemos sorprendernos; Jruschov, como siempre, sólo habría seguido los dictados de una inspiración inmediata y empírica desligada de un plan teórico y coherente y a largo plazo. Por último, otros más sostienen que el alto mando soviético, alarmado por el radicalismo de las iniciativas, decidió poner un freno al "clima" intelectual de los últimos tiempos, que amenazaba con salir de los límites "aceptables" dentro del actual *status*.

Es muy probable que todas estas hipótesis tengan su parte de verdad. Y que Jruschov, en efecto, haya tenido poderosas razones para actuar como lo hizo. Pero el problema, a mi manera de ver, no radica ahí. Lo grave del asunto es que la vida intelectual y artística sigue condicionada a la política, a rastras de criterios tácticos y estratégicos muy provisionales. Y digo provisionales porque

discursos como el de Jruschov perjudican mucho más a la revolución, como proceso histórico global, que las tensiones que esté obligado a soportar el régimen en lo inmediato. Para nadie es un secreto que el "molde" staliniano del socialismo le ha restado, en todas partes del mundo, apoyo activo a la empresa revolucionaria. Y que estas maniobras e imposiciones le dan argumentos a los voceros más interesados de la reacción mundial. ¿Cómo sostener válidamente la superioridad del socialismo frente a la descomposición capitalista, cuando en renglón tan decisivo como el del arte sigue privando un "dirigismo" injustificable? ¿Cómo pensar en niveles más avanzados de vida social y cultural cuando se impide la libre creación? El socialismo ha demostrado su eficacia técnica y económica, pero en tanto no pruebe una indiscutible superioridad *humana*, su poder de atracción se verá gravemente disminuido. Y que no se diga que las dificultades presentes impiden aún la cabal realización del socialismo; éste, ya desde ahora, inclusive en momentos críticos extremos, está obligado a mostrar que el futuro representa un avance neto sobre el pasado.

No hay duda que la desestalinización ha surgido de las raíces más profundas del pueblo soviético, y que es una necesidad cuya impostergable. Jruschov, con su apertura liberal, no hizo sino expresar esa necesidad. Pero ahora vemos claro que el proceso, para llegar a su fin, tendrá que vencer aún obstáculos gigantes, objetivos y subjetivos. Objetivos, porque la vieja estructura de poder staliniana sigue aún en pie; subjetivos, por-



"Tienen ideas tan torcidas que parecen jorobados a quienes sólo enderezará el ataúd"

que todavía pesan, como una herencia nefasta, los hábitos del pasado. El tono agresivo y duro del discurso de Jruschov, las imposiciones "desde arriba" sin previa discusión democrática, lo prueban suficientemente; como lo prueba la caída de "autocríticas" y "actos de contrición" que han seguido a las nuevas directivas estéticas. Naturalmente que la resistencia no es fácil; pero por eso mismo las capas más conscientes de la *élite* soviética deben continuar sin desmayo su ardua tarea. Para llevarla a feliz término contarán de seguro con un apoyo masivo en su propio país, y con la simpatía entusiasta de todas las fuerzas auténticamente revolucionarias del mundo. Por mi parte, estoy convencido que el proceso de desestalinización, pese a estos tropiezos, seguirá adelante. Jruschov ha vuelto sobre sus pasos, pero no debe olvidar que las condiciones actuales del pueblo soviético son muy distintas a las que imperaban hace algunos decenios. El periodista K. S. Karol nos recuerda que, en diciembre último, al hablar con jóvenes pintores, afirmó Jruschov: "Algunos de ustedes tienen ideas tan torcidas que parecen jorobados a quienes sólo enderezará el ataúd." A lo que alguien respondió: "Camarada Jruschov, ya no vivimos en la época en que se enderezaba a la gente con ayuda de ataúdes." Y concluye Karol: "La lucha por la verdadera desestalinización será larga, pero continuará."

No deja de sorprender, sin embargo, que la máxima autoridad soviética haya hecho tal despliegue de poder frente a escritores y artistas. En sociedades como la nuestra la función pública de los intelectuales es marginal, subsidiaria; en la Unión Soviética, en cambio, a juzgar por estos síntomas, es de primera importancia. Por eso tienen una responsabilidad multiplicada. Y por eso mismo el poder político tiene obligaciones precisas frente a ellos. No es nuestro propósito comentar las opiniones estéticas de Jruschov, ni preguntarnos sobre la legitimidad del arte abstracto en una sociedad que construye el socialismo. En todo caso, estamos profundamente convencidos de que no hay vida intelectual sin fidelidad a la verdad, ni creación sin estímulo a la expresión individual. Ahora bien, el "dirigismo" hace imposibles una y otra.

La "vuelta a Lenin" es la divisa de la desestalinización soviética. Ahora bien, no hay tal renovación de los principios leninistas sin el restablecimiento pleno de la democracia en el partido y en todos los órganos de la administración y del gobierno, sin el impulso de la iniciativa del pueblo, sin el estímulo del debate y las discusiones, sin la tolerancia de los errores eventuales, sin la restitución de la plena independencia de juicio y de carácter de los ciudadanos y sin la reeducación de los cuadros de un partido integrado por millones de hombres y mujeres. La "vuelta a Lenin" es una vuelta a la democracia, a la dialéctica, a las fuerzas racionales y críticas del marxismo; en suma, es un esfuerzo concreto por realizar aquí y ahora los principios *humanistas* de la revolución y la superioridad de la nueva sociedad sobre la vieja. Un análisis detallado de las perspectivas actuales de esa "vuelta a Lenin" rompe los marcos estrechos de estas notas. En todo caso, el discurso de Jruschov en nada ayuda a esa evolución. El socialismo soviético sigue siendo un ideal puesto en el futuro.

Zapatero a tus zapatos

Por Enrique GONZÁLEZ PEDRERO

Stalin domina durante tres décadas el pensamiento y la acción socialista. Nada vive en su dominio sin su voluntad. La de millones de hombres depende de él: se hace o deja de hacerse historia a partir de sus opiniones. Nunca como entonces se vio tan cerca el juego del factor subjetivo en la sociedad. Nunca como entonces la dialéctica se negó a sí misma en forma tan rotunda. Nunca como entonces un hombre tan aislado, un "Anteo en vilo" como gustaba él mismo de calificar a sus enemigos, hizo de su soledad, solidaridad; de su miedo, coraje; de su debilidad, fuerza.

De un pueblo pobre, desorganizado, hambriento, surgió un socialismo replegado, un socialismo acosado, el socialismo en un solo país. Ciertamente, no el que la teoría había entrevisto como una fase postcapitalista que *aprovecha-niega-y-super* el formidable desenvolvimiento técnico anterior: la socialización de la riqueza. Sino un socialismo férreo, subdesarrollado, que se ve forzado a salvar etapas a base de puentes entre ellas. Un socialismo de "cinturón apretado", a la defensiva, austero y desconfiado: staliniano.

¿Tuvo Stalin la culpa de todo aquello? ¿Se debió a él, acaso, que la futura revolución europea pasara antes por Asia? La manera fácil de escamotear los problemas históricos, de falsificar la historia —tal como Stalin lo hizo—, sería volcando sobre él todos los vituperios imaginables, echarle la culpa de todo. Afortunadamente I. Deutcher nos ha dejado ya su testimonio, quizás el más riguroso que se haya escrito en nuestro tiempo. Pero como quiera que sea, Stalin legó un estilo político que influirá por mucho tiempo, directa e indirectamente, en forma positiva y negativa, a su país y al mundo del socialismo.

Si en el XX y XXII Congresos del PC-US el mundo atónito escuchó revelaciones que clandestinamente conocía y vio el intento que los nuevos dirigentes realizaban para construir un nuevo puente que ayudara una vez más a superar la etapa anterior, a pasar del stalinismo monolítico al colectivismo democrático, ahora y tal vez por influencias exteriores, vuelve a sorprenderse con la semi-rehabilitación que Jruschov ha recomendado: después de todo, el malo no era tan malo.

Tan esquematismo hubo en la caracterización del stalinismo como "culto a la personalidad", un aspecto totalmente *formal* de aquel régimen político, como esquematismo hay ahora en este nuevo proceso de rehabilitación parcial. Tan empírica fue la lucha contra el culto a la personalidad, como ahora lo es la defensa del que después de todo construyó el socialismo. Tan zigzagueante fue la pena por su muerte y su expulsión posterior del mausoleo, como ahora su realce. Y todo ello: los esquemas, el empirismo político y la línea zigzagueante son del más puro estilo staliniano. Los aprendices de brujo invocan un fantasma y luego —como siempre— no sabrán qué hacer con él.

Estas contradicciones esenciales no han recibido todavía la atención de los estu-

diosos que, continuando bajo la inercia del esquematismo, apenas comienzan a balbucear tímidas explicaciones del mundo que vivimos. Pero si la inercia de los esquemas se resiente, hay otra todavía más peligrosa: la inercia del miedo. Después de treinta años de repeticiones, la revolución ha perdido su ingenuidad, su inventiva: se ha estereotipado, tiene temor a equivocarse. Muchos fetiches, el mundo contra el que Marx luchó, la espantan aún. "Un fantasma recorre el mundo". El fantasma del miedo. ¿Acaso no se tiene miedo de hablar sobre las contradicciones del socialismo? ¿No llegó a afirmarse durante largo tiempo que el informe secreto de Jruschov en el XX Congreso era una burda invención del Departamento de Estado? ¿No se tiene miedo ahora de señalar en voz alta las insensateces que se han dicho recientemente sobre el arte? Claro que se tiene. Claro que lo tenemos. Aun quienes no vivimos intensa, generacional, históricamente los treinta, las purgas, los procesos, el pacto germanosoviético, las expulsiones en masa, las "liquidaciones". Pero nuestra obligación en tanto intelectuales es pasar sobre el miedo y temblando y equivocándonos decir lo que creemos y lo que pensamos. Luchar, gritar, romper el círculo vicioso del silencio.

Zapatero a tus zapatos reza el viejo dicho popular. Para qué diablos opinan los políticos sobre lo que no saben. Para qué meterse a señalar a artistas e intelectuales un camino que éstos conocen mejor que aquéllos. Alguien me decía hace unos días: "Tienes razón, pero ¿qué objeto tiene romper lanzas por algo que no ocurre aquí? Curioso razonamiento éste, típico del oportunismo que durante tanto tiempo ha prevalecido. Protesto por principio, porque soy socialista, porque quiero un socialismo en el que los hombres sean los que manden, no las cosas, las abstracciones o los fetiches. Porque quiero la libertad para todos, no para unos cuantos. Porque intento participar en la construcción de una política racional, nacional, popular y verdaderamente democrática. Porque quiero, desde ahora, tomar posición en un debate que, tarde o temprano, se emprenderá. Porque si pretendemos realizar lo anterior, debemos *desde aquí y desde ahora*, librar esa batalla en la que, como Marx quería, el hombre sea el autor y el actor de su propio drama. Porque ante todo y sobre todo el marxismo es un humanismo, pero no en abstracto sino de carne y hueso, que debe cuidar, proteger y alentar el desarrollo de los hombres concretos de ahora. No de un hombre remoto, del futuro, sin pecados.

Ancha es la realidad y ningún método, ninguna cosmovisión por completa que sea, podrá jamás apresarla por completo. Si Marx se preguntaba por la validez del arte griego, era porque reconocía en el arte una legitimidad que había ciertamente que tratar de explicar racionalmente. Esta afirmación es en nuestros días una verdad evidente y, sin embargo, habrá que repetirla siempre porque, por lo visto, los políticos se olvidan de ella con mucha frecuencia.

M U S I C A

Juan Jacobo Rousseau

Por Jesús BAL Y GAY

La figura de Juan Jacobo Rousseau no pertenece exclusivamente al mundo de la filosofía: la historia de la música la incluye entre aquellas que han ejercido influencia decisiva en la evolución de este arte. Esto quizá no lo sepan muchos aficionados a la música, y es muy explicable, pues el nombre de Rousseau se halla ausente de los programas de conciertos y de los catálogos de discos y hay que ir a buscarlo en los diccionarios e historias del arte sonoro.

Pero el que haya ejercido una influencia decisiva en la evolución de la música no quiere decir que el famoso filósofo y ginebrino haya sido un músico consumado ni siquiera un teórico de la música verdaderamente docto. Como compositor y como teórico no pasó de ser un aficionado de fino instinto, y en algunos puntos la pasión lo llevó a dogmatismos que hoy nos hacen sonreír.

En su adolescencia estudió música con un maestro oscuro. Entre los veintitrés y los veinticinco años prolonga en Chambéry una carrera de músico práctico iniciada ya, como corista, en Annecy. Más tarde, a poco de llegar a París, lee ante la Academia de Ciencias un trabajo sobre la notación musical, en el que aboga por la representación de los sonidos mediante números. Y luego compone la ópera *Las musas galantes*, escribe para la *Enciclopedia* los artículos correspondientes a la música, compone canciones diversas y la famosa ópera *El adivino de la aldea*, obra a la que seguirán otras, ya teatrales, ya destinadas al concierto, además de los escritos teóricos, casi siempre polémicos, con que contribuyó al examen de la situación de la música —especialmente la francesa— en su tiempo.

Su influencia en el medio musical francés resultó infinitamente superior a sus méritos y autoridad de músico y nos parece increíble si tenemos presente su declarado antagonismo a Rameau, la gran figura musical de la época. Pero ello se explica por la oportunidad con que Rousseau expuso sus teorías. El momento era propicio para ellas, tan propicio, que se diría que Rousseau es fruto de su tiempo y no éste fruto suyo.

En el mes de agosto de 1752, una compañía italiana llevó a París *La serva padrona*, de Pergolesi, obra que ya había sido representada allí en 1746, pero, interpretada mediocrementemente, había pasado sin pena ni gloria. En ésta su segunda aparición la obra obtuvo un éxito enorme. El público halló en ella un espíritu nuevo, muy diferente del que prevalecía en la ópera francesa de entonces, con sus *ballets*, sus dioses y personajes mitológicos y su estilo *sublime*. *La serva padrona* era un trozo de la vida cotidiana, plenamente humana, que vivían los hombres y las mujeres de entonces. Rousseau, el filósofo de la naturaleza, del hombre natural, de la vida natural, encontró en la naturalidad de *La serva*

padrona y el éxito que obtuvo ante el público francés, ejemplo y apoyo para su personal estética de la música y su personalísima animadversión contra Rameau.

La obra de Pergolesi provocó una ardiente polémica entre sus admiradores y los partidarios de la tradición francesa, representada por Lully y Rameau. Esa polémica se denominó “la guerra de los bufos”, pues “bufos” (*bouffons*) llamaban los franceses a los cómicos italianos que representaban óperas cómicas (*buffe* en italiano). Rousseau describe así la guerra desencadenada por *La serva padrona*: “Todo París se dividió en dos partidos, más ardientes que si se tratara de un asunto de Estado o de religión. Uno, más poderoso, más numeroso, constituido por los grandes, los ricos y las damas, apoyaba a la música francesa; el otro, más vivo, valiente y entusiasta, compuesto de los verdaderos conocedores y las personas inteligentes. Este grupo pequeño se reunía, en la ópera, debajo del palco de la Reina. El otro partido ocupaba el resto del patio y de la sala, pero su centro estaba debajo del palco del Rey. De ahí vienen los nombres de esos famosos partidos: *rincón del Rey*, *rincón de la Reina*.” Por supuesto que en el *rincón de la Reina*, “compuesto de los verdaderos conocedores y las personas inteligentes” se hallaba el que así lo define, pero no mal acompañado, ciertamente, pues a su lado estaban D’Alembert, Diderot —el de *La paradoja del comediante* ¡quién lo diría!—, Grimm y Holbach. Aquellas dos facciones deberían denominarse en justicia *la francesista* y *la italianista* y como —según Cocteau— todo “Viva Fulano” implica un “Muera Zutano”, a la francesista podríamos denominarla *anti-italiana* y a la italiana *anti-francesa*, calificativo éste último que parecerá excesivamente duro e incluso absurdo ya que se aplica a un grupo de ciudadanos franceses, pero la verdad es que Rousseau y sus aliados iban contra la música francesa. La *Carta sobre la música francesa* del ginebrino, publicada en 1753, no deja lugar a dudas a ese respecto.

La sabiduría popular nos advierte que “una cosa es predicar y otra dar trigo”. Rousseau predicó en esa célebre *Carta*, pero también se atrevió a dar trigo con su *Adivino de la aldea* (*Le Devin du village*), ópera que obtuvo inmediatamente un gran éxito y sirvió de modelo a otras muchas de diversos compositores, incluso *Sebastián* y *Sebastiana* de Mozart. No importa que las limitadas facultades musicales y la endeble técnica de su autor se revelen en ella claramente: esa obra cuenta en la historia de la música. Adolphe Adam, en sus *Recuerdos de un músico*, no tiene empacho en afirmar: “No hay que olvidar la sensación inmensa que produjo *Le Devin du village*. Fue la señal de una revolución a la que más tarde se debieron

quizá los primeros ensayos de Duni, de Philidor, de Monsigny, verdaderos padres de la ópera realmente musical en Francia. Por ese motivo debe Rousseau ocupar un lugar en la galería de los compositores franceses, y sería injusto negarle su calidad de precursor de los grandes genios que han ilustrado nuestra historia musical moderna.”

El adivino de la aldea alcanzó más de cuatrocientas representaciones y desaparición del repertorio en 1829. Se ha dicho que el golpe de gracia se lo propinó un individuo del público que, durante la que había de ser la última representación de la obra, arrojó al escenario una enorme peluca; y aun se afirmó que ese individuo fue Berlioz. Éste lo niega en sus *Memorias*, aunque no oculta su desprecio por la obra de Rousseau. Por cierto que en el mismo pasaje, Berlioz cita como ejemplo de “chistosa perfidia” una carta de Gluck a la reina María Antonieta en la que se dice: “Francia, que tiene tan poco de que enorgullecerse en cuanto a la música, ha producido, sin embargo, algunas composiciones notables, entre las cuales puede citarse *Le Devin du village* de Monsieur Rousseau.”

El lector curioso que desee ver alguna muestra de esa obra, puede consultar la edición española de la *Historia de la música* de Johannes Wolf, donde hallará un fragmento bien elocuente en su inanidad. En vano buscaremos un nuevo concepto de la armonía, ni de la melodía, ni del ritmo en esa música. Rousseau no innovó nada en el plano verdaderamente musical. Su innovación se redujo a aplicar a la música dramática sus afares de filósofo: la *vuelta a la naturaleza*, más que buscar una base natural para los elementos musicales —eso correspondería realmente a su enemigo Rameau—, significó, en resumen, tomar como asunto para las óperas la vida rural de la época. Y como señala P. H. Láng, “no hace falta decir que la naturaleza que Rousseau pretendía reconciliar con la música es la misma naturaleza idealizada y arbitraria que hemos hallado en cada provincia del pensamiento artístico y literario francés”, una naturaleza tan convencional y utópica como el *salvaje*, como el *hombre natural* que hallamos en la obra filosófica de este músico aficionado.

La influencia decisiva de Rousseau en el plano musical consistió, en fin, en dar forma o expresión a un estado de ánimo de una buena parte del público francés con respecto al anquilosamiento temático en que había caído la ópera francesa. De haberse limitado a exponer lo absurdo y arbitrario de las obras francesas de aquella época, Rousseau sería más respetado de lo que lo es por los músicos de hoy; pero lo malo para él fue pretender para sí el título de compositor y, además, dogmatizar en sus escritos teóricos sobre la carencia de melodía y ritmo en la música francesa, la incapacidad del idioma francés para expresarse musicalmente y, en fin, la inexistencia de la música francesa. La falta de preparación técnica y el exceso de pasión lo llevaron a esos extremos, extremos que suelen darse, ciertamente, en el aficionado — que no otra cosa fue, en música, el autor de *El contrato social*.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

Hemingway y el cine

Hollywood acaba de rendir al difunto Ernest Hemingway los máximos honores. Hace poco hemos podido ver una película cuya primera imagen es un retrato del escritor y que se titula en inglés *Hemingway's Adventures of a Young Man* (en México, *El valor de ser hombre*). De tal manera, bajo el gran prestigio evocado e invocado, se protege un film dirigido por el que hasta hace unos pocos años se considerara el rebelde e inconforme Martin Ritt, e interpretado por un reparto impresionante de trece estrellas (bueno... digamos que casi todos son un poco menos que estrellas).

Sin embargo, pese a la fidelidad literal a las páginas autobiográficas del novelista, es difícil concebir una traición mayor al espíritu hemingwayano que la que esta película representa.

El joven Hemingway "revive", según los autores del desaguisado, en los rasgos adolescentes de Richard Beymer. Pero lo cierto es que este actor nos da una imagen de Hemingway que en nada corresponde a la verdadera: la de un mozalbete que se dedica a correr mundo sin saber exactamente por qué y a quien dan ganas de decir a cada rato que se deje de tonterías y vuelva con sus papás. Cuando Beymer-Hemingway se presenta en la redacción de un periódico neoyorquino comprendemos perfectamente que se le rechacen sus escritos. Todos lo hubiéramos hecho, de ser jefes de redacción. Cuando Beymer-Hemingway se va a Italia, a contribuir con su esfuerzo a la victoria aliada en la Primera Guerra Mundial, tal victoria se antoja verdaderamente improbable. En Italia Beymer-Hemingway se enamora de una joven enfermera, Susan Strasberg (hija de Lee, el del *Actor's Studio*), y forma con ella una de las parejas más cursis y estúpidas que hayan pasado por el cine. En una palabra: Beymer-Hemingway trata consciente y sistemáticamente de convertirse en un "personaje inolvidable", el siniestro invento de la Norteamérica moderna que tanto daño ha hecho al cine. Y, en última instancia, uno se queda con la impresión de que ninguno de los millones de adolescentes —actores o no— que viven en los Estados Unidos puede permitirse el lujo de encarnar a quien en vida nunca dio la sensación de haber bebido más leche que *whisky* (ni siquiera, estoy seguro, a los seis años).

Todo ello revela, naturalmente, una incompreensión básica de la personalidad del escritor. Una incompreensión que no es nueva, ya que las adaptaciones cinematográficas de Hemingway que se han hecho hasta ahora arrojan un saldo muy desfavorable.

En 1933 el nombre de Hemingway apareció por primera vez en los créditos de una película, al realizar Frank Borzage *Adiós a las armas*, con Helen Hayes, Gary Cooper y Adolphe Menjou. La película no es vulgar; el director logra dar a unos personajes bien interpretados cierta profundidad y al *film* auténtica emoción. Pese a ello, esa primera versión de la célebre novela nos recuerda más a Berta de Suttner que al propio Heming-

way. (Y conste que soy un decidido partidario de la baronesa pacifista, que tantos manifiestos bienintencionados firmó.) Tuvieron que pasar diez años para que Hemingway volviera a ser adaptado. En 1943, Sam Wood hizo aquella *Por quién doblan las campanas*, con Gary Cooper, Ingrid Bergman y el joven mexicano Arturo de Córdova, que hubiera originado el rompimiento de relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y la República Española de no estar Franco en el poder. A ningún español —ni a nadie, prácticamente— le gustó esa visión de la guerra civil convertida en asunto de guerrilleros subdesarrollados. Gary Cooper, amigo del escritor e hipotético buen héroe hemingwayano, recordaba demasiado poco a Robert Jordan y demasiado a *Superman*, brincando en un decorado de rocas auténticas que parecían artificiales por obra y gracia del *technicolor* de la época y de la manifiesta incapacidad de Wood.

Las dos siguientes películas basadas en Hemingway fueron las más afortuna-



Adiós a las armas



Ernest Hemingway y Gary Cooper

das. El gran Howard Hawks dirigió en 1945 *Tener y no tener* con la colaboración de los adaptadores, William Faulkner (nada menos) y Jules Furthman, y de la excelente pareja de actores Humphrey Bogart-Lauren Bacall. Al margen de la mayor o menor fidelidad al novelista, ese grupo privilegiado logró una película imbuida de un espíritu inconformista de postguerra —el que originó el llamado *cine negro*— del que en forma indirecta podía participar el propio Hemingway. Y lo mismo debe decirse de una obra típica del ya mencionado *cine negro*, *Los asesinos* (1946) de Robert Siodmak. En esta adaptación del cuento de Hemingway debutó Burt Lancaster haciendo pareja con una actriz que, realmente, nació para encarnar a la heroína típica del escritor: Ava Gardner. Ambos films, discoloro e irónico el primero, y duro y amargo el segundo, formaban parte de una corriente cinematográfica que poco habría de durar, gracias a los desvelos de McCarthy y compañía. De *Tener y no tener*, Michael Curtiz hizo una nueva versión, *Su último recurso* (*The Breaking Point*), en 1950, con John Garfield y Patricia Neal, muy inferior a la de Hawks. También en 1950, Jean Negulesco realizó *Under my skin* (*La bella de París*), con John Garfield y Micheline Presle, basándose en Hemingway.

Todo lo que siguió después de *Los asesinos* fue un Hemingway completamente esterilizado. En 1947 los espectadores pudieron enterarse de que una película, que en México llevó el absurdo y anodino título de *Sin honor*, se basaba en *The short happy life of Francis Macomber* y se titulaba en inglés *The Macomber affair*. Ni el director Zoltan Korda ni los actores Gregory Peck, Joan Bennett y Robert Preston supieron qué hacer con uno de los relatos más característicos de Hemingway, y convirtieron la película en una más dentro de las de aventuras de cazadores en el África.

Algo por el estilo le ocurrió a Henry King cuando en 1952 llevó a la pantalla *Las nieves del Kilimanjaro*, con Gregory Peck, Susan Hayward y Ava Gardner. Sólo esta última, maravillosa en la encarnación de un personaje que se adecuaba prodigiosamente a su propio mito de *estrella*, fue capaz de dar a la película todo su interés y de ridiculizar a su alternante, el insulso Gregory Peck. En 1957, Henry King volvió a fracasar con una adaptación de *Fiesta*, *The sun also rises* (*Y ahora brilla el sol*), y de nuevo la película resultó visible sólo por la presencia de la gran Ava. Por fortuna también estaba en el elenco Errol Flynn, otro personaje de auténtica raigambre hemingwayana. Entre él y la Gardner se permitieron el lujo de hacer imperceptible la contribución de los demás actores, Tyrone Power, Mel Ferrer y Eddie Albert. Pero ni uno ni otro, pese a todo, podían disimular la incompetencia de un director que poco después la emprendería con Scott Fitzgerald en dos películas dignas del más piadoso olvido (*Beloved infidel* y *Tender is the night*). Honorable artesano de la época muda, el viejo King ha logrado en su ocaso el dudoso honor de convertirse en el perfecto cronista de lo que *no es* la literatura norteamericana moderna.

También en 1957 se acometió la realización de un segundo *Adiós a las armas*. En principio, se designó para dirigir la película —que debería ser de gran espec-

táculo y filmada en la misma Italia— a John Huston. Pero, como éste tuvo una serie de desavenencias con Jennifer Jones, y daba la casualidad de que la *estrella* era la esposa del productor, David O. Selznick, fue sustituido por Charles Vidor, mediano director fallecido hace unos pocos años. La película, pese a su aparato, no valió ni como caricatura de la primera versión de *Borzage*, y la Jones pagó con el ridículo su triste victoria a expensas de Huston. La acompañaron en el reparto Rock Hudson y Vittorio de Sica en los papeles que veinticuatro años antes correspondieron a Cooper y a Menjou.

La sustitución sobre la marcha del director tuvo también mucho que ver con el fracaso rotundo de *El viejo y el mar* (1958). El académico pero algo eficaz Fred Zinneman debió ceder en este caso la realización y el derecho de firma a John Sturges, mediano especialista del *western*, y los resultados fueron bien tristes. La novela por la que Hemingway recibió el premio Nobel fue adaptada en tal forma que sólo quedó de ella su línea anecdótica más elemental, en beneficio de los alardes fotográficos e histriónicos de James Wong Howe y Spencer Tracy, respectivamente.

La larga historia de infidelidades y, sobre todo, de insuficiencias (eso es lo más grave), ha tenido un remate previsible con el último film de Martin Ritt, quizá el peor de todos los que han adaptado a Hemingway. La película, que se pretende recapituladora, justifica su reparto de trece actores conocidos por el hecho de que cada uno de ellos encarna, aparte del Hemingway de Richard Beymer, a personajes que en su contacto con el escritor contribuyeron poderosamente a crear la visión del mundo que le fue propia. Pero es el punto de vista del protagonista, precisamente, el que acaba haciendo obvios tanto al boxeador que interpreta un Paul Newman sobreactuado, como al borracho, en cuyo papel volvemos a ver al espléndido Dan Dailey, y a todos los demás. La recapitulación no podía haber fallado de peor manera.

Y, sin embargo, la obra literaria de Hemingway no se antoja desfavorable a la adaptación cinematográfica. El propio estilo del escritor facilita la idea de una sucesión concreta de imágenes: Hemingway, como tantos otros autores norteamericanos, pareció escribir "pensando en cine". Con Scott Fitzgerald, por ejemplo, pasa lo mismo, y, pese a ello, ni las dos versiones del *Gran Gatsby* (la de Herbert Brenon en 1926 y la de Elliott Nugent en 1949), ni las películas de Henry King antes mencionadas (una de ellas basada en su vida, la otra en una de sus obras) nos remiten a un conocimiento verdadero del escritor. En cambio, John Steinbeck y Erskine Caldwell han corrido con mejor suerte, pese a ser de seguro menos merecedores de ella, gracias a las adaptaciones que John Ford hizo de *Viñas de ira* y de *El camino del tabaco*. Lo que indica claramente que la escala de valores de Hollywood no ha correspondido en absoluto a la de la literatura norteamericana en la que tantas veces el cine se ha inspirado. De las adaptaciones de Faulkner ya hablé en un artículo anterior, y cabe recordar que fue precisamente Martin Ritt el culpable de dos *churros* basados en este autor: *The long hot summer* y *The sound and the fury*.

Además, a Hollywood le han sobrado actores capaces de dar una presencia fisi-

ca adecuada a los héroes de Hemingway. Los casos de Ava Gardner, Errol Flynn, Humphrey Bogart y Lauren Bacall lo demuestran. Gary Cooper y John Garfield, mejor utilizados, también pudieron haber entrado en la galería humana de un gran cine hemingwayano. (Lo curioso es que el escribir los nombres anteriores me ha sugerido la idea de una raza en vías de extinción: si exceptuamos a las dos actrices —ambas ya en el declive de su carrera— todos los demás han muerto.)

Ray Bradbury, en una de sus *Crónicas Marcianas* (*Usher II*) pone en boca del protagonista, que nos habla desde Marte y desde el año 2005, las siguientes palabras: "Lo mismo hicieron con los productores de películas, a quienes se les ordenó que se limitaran a repetir y a repetir, una y otra vez, a Ernest Hemingway. ¡Dios santo, cuántas veces he visto *Por quién doblan las campanas!* Treinta versiones diferentes. Todas realistas. ¡Oh, el realismo! ¡Qué infierno!" He aquí que Bradbury, desde un punto de vista

crítico, descubre la adecuación de la literatura de Hemingway al espíritu mismo del cine norteamericano. En efecto, tanto la una como el otro han desarrollado exhaustivamente el tema de la aventura y sus implicaciones morales. Hemingway, sin duda, encontró elementos de inspiración en el único gran cine épico que se ha hecho en todo el mundo y, más exactamente, en el espíritu —la nostalgia pionera— que produjo ese mismo cine. En cambio, los cineastas, al inspirarse en Hemingway, han sufrido la suerte de parálisis que suele acometerlos cuando se enfrentan a un prestigio *intelectual*. Así, más que participantes en la aventura hemingwayana, han tratado de ser exégetas tímidos, deslumbrados por la aureola del novelista.

La relación entre Hollywood y Hemingway se hace mucho más interesante si no la limitamos a las adaptaciones que el primero ha hecho del segundo. Pero ello nos llevaría de inmediato a intentar una visión de todo lo que ha sido la Norteamérica del siglo xx.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

El nuevo arte nuevo de hacer comedias (I)

La primera noticia que tuvimos... o, mejor dicho, que yo tuve, de que algo terrible estaba sucediéndole al teatro, fue hace muy buenos ocho años, cuando Salvador Novo montó en la Capilla *Esperando a Godot*. Primero llegaron noticias de que había una obra "muy conceptuosa" en ese teatro y luego la nota de ¿don Armando de María y Campos? que nos explicaba que dicha obra se había estrenado en París, no sé cuantos años antes, con los conocidísimos mimos Flin, Flit y Flat, o algo por el estilo, y que había tenido un gran éxito.

Debo confesar que mi asistencia al teatro de la Capilla en esa ocasión fue uno de los *lapses* más estériles de mi vida y, desde luego, un fracaso absoluto de apreciación artística. En escena había un árbol bastante feo por toda decoración

y Carlos Ancira y Antonio Passy, vestidos de *clochards*, tratando de comer zanahorias y zapatos y moviéndose más de la cuenta para que nadie tuviera dudas de que se trataba de un par de mimos. El diálogo era tan real que carecía de todo interés para una persona habituada a ver teatro convencional en el que se "cuenta una historia". El tiempo pasaba, Godot no llegaba y en cambio sí Mario Orea y Raúl Dantés, que formaban una de las parejas teatrales más estruendosas e irritantes de que se tenga noticia; el primero, bestial, con una voz que hubiera quedado bien en el Bellas Artes y que allí quedaba grande, y el segundo, tan compadecido de su personaje que se deshacía en lágrimas. Dejé el teatro antes de que terminara la obra, tan iluminado como el crítico del *Alcatraz Literary Ma-*



"el niño bueno al cielo irá y el niño malo se perderá"

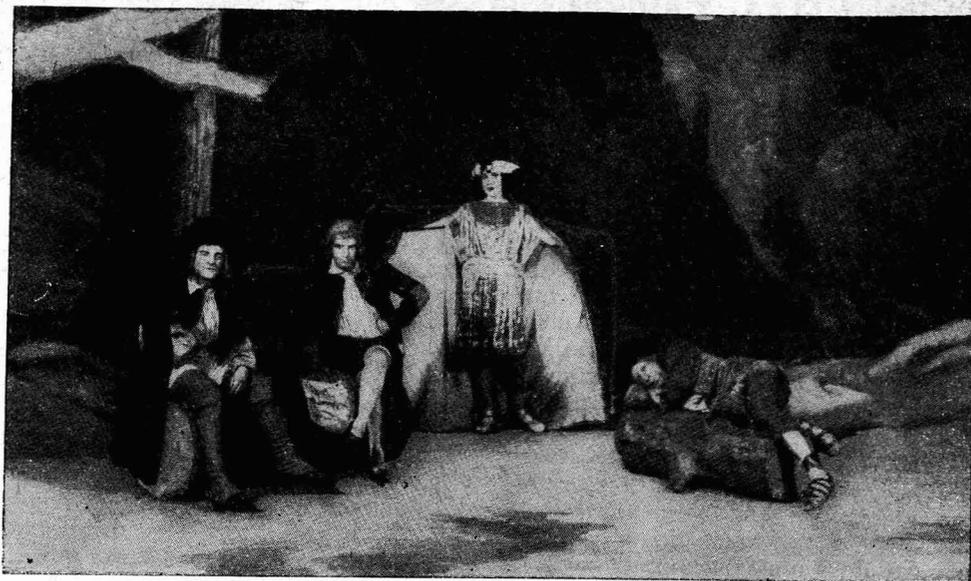
gazine, que dijo que la obra llamada *Esperando a Godot* trataba de dos presidiarios prófugos de la cárcel de Arizona, que llegaban a un cierto lugar de la frontera con México en donde tenían una cita con un tal Godot, que había de proporcionarles pasaportes para cruzar al lado mexicano. Conviene advertir que el público, que casi llenaba la sala, contempló el espectáculo como si se tratara de una misa de tres padres, y no faltó una señora que me confesara que la obra le había interesado tanto que se le habían dormido las piernas y que al final había tenido dificultad para levantarse de su asiento.

Nadie pretende que en 1955 fuera cosa fácil montar a Beckett en México; pero tampoco era fácil verlo y en lo que a mí se refiere debo admitir que esa representación me dejó tan mala impresión, que hasta la fecha me es imposible leer el texto de *Godot* sin que me venga a la mente el recuerdo de Ancira, Passy, Orea y Dantés, y se me caiga el libro de las manos.

¿Hay algo nuevo en esta manera de hacer teatro? Desde luego. Podemos decir que cualquier obra teatral pertenece a una de tres categorías: es imitativa, es didáctica o es metafórica. Aunque lo que los griegos consideraban imitativo, como la *Orestíada*, por ejemplo, que a Aristóteles le parecía "como la vida misma", a nosotros nos parece poético, que es uno de los adjetivos más ambiguos que se han inventado, y lo que a nosotros nos parece imitativo, como por ejemplo *La muerte del vendedor*, a los griegos les hubiera parecido *science fiction*; pero en fin, me parece que mis categorías sirven dentro de los modestos límites de este artículo.

El teatro imitativo supone una relación de causa y efecto que tiene cierta semejanza con la realidad. Una de las reglas fundamentales que debe seguir un autor de teatro imitativo es la de nunca escribir un parlamento que no adelante la acción o establezca un rasgo característico del personaje, por ejemplo, entra en escena el Señor X y dice: "Señora Rosmerholm, tenga usted la bondad de darme mis pantuflas y no se olvide de asar las castañas de Nora, mi esposa, pues durante todo el tiempo que duró nuestra luna de miel, en Italia, no hizo más que suspirar por castañas asadas y yo le decía: 'Calma, mi periquito, nomás que regresemos al Fiord de Inkelhaven, la buena señora Rosmerholm te asará dos docenas'... Pero veo que ha llegado un telegrama. (Va a una mesa, toma el telegrama y lo abre. Leyendo.) Falleció el tío Fritz." Etcétera. Por medio de este sencillo parlamento, de apariencia tan cotidiana, nos damos cuenta de lo siguiente: a) el Señor X usa pantuflas, de donde se deduce que tiene un carácter bonachón y dado a la molicie; b) que procura velar el pensamiento de su mujer, ergo está dominado por ella; c) que Nora es caprichosa y que posiblemente está embarazada; d) que la pareja hizo un viaje a Italia recientemente; e) que la acción se desarrolla en el Fiord de Inkelhaven; f) que falleció el tío Fritz; h) que la muerte de dicho señor tendrá seguramente consecuencias catastróficas para la pareja.

El autor de teatro imitativo puede tener intenciones didácticas, pero procurará esconderlas tras de una actitud de:



"El teatro metafórico es tan ambiguo y tan oscuro 'como la vida misma'."

"Así es la vida; el niño bueno al cielo irá y el niño malo se perderá."

El teatro didáctico es relativamente una novedad, aunque en realidad consiste en llevar a la escena el consabido procedimiento de: "Había una vez un rey y una reina que... etcétera", y la actitud del dramaturgo que lo produce corresponde a decir: "La vida no es así; sin embargo voy a contarles esta anécdota para que saquen alguna enseñanza de ella." Pero esto no es todo, porque, como su nombre lo indica, el autor didáctico es realmente didáctico, así que lejos de contentarse con exponer la anécdota y dejar que nosotros saquemos la enseñanza, escribe después una serie de ensayos destinados no sólo a esclarecer el sentido de la obra, sino a fijar los cánones de su representación, la actitud ante la vida que deben tener los actores, la actitud del público ante los actores, etcétera, etcétera, olvidando por supuesto la premisa fundamental de que *cada cabeza es un mundo* y que mientras más explicaciones se den acerca de cómo efectuar una acción concreta, más confusa se vuelve la situación. Probablemente los miembros del BERLINER ENSAMBLE entienden de qué se trata cuando se habla de "alejamiento", puesto que han estado, como quien dice, "en el ajo", pero no creo que en México haya dos personas que estén de acuerdo en el significado de este término. Además, existe la circunstancia de que gran parte de las Sagradas Escrituras del teatro didáctico no han llegado a la *vulgata*, así que nunca falta un señor que nos diga: "en el *Theaterarbeit* dice tal cosa y en el *Pilsenpflügel*, tal otra" y no hay manera de discutiérselo.

El teatro metafórico, por el contrario, es tan ambiguo y tan oscuro "como la vida misma". Consiste en llevar las metáforas a sus últimas conclusiones. "Vivimos aislados —diría un personaje del teatro imitativo— y rodeados de fantasmas." En el teatro metafórico vive en una isla, con su mujer, y se pasa la obra saludando personajes que no existen. Otro, diría: "Nuestro amor yace entre los dos como un cadáver que nos separa", y allí está un cadáver entre los dos. "Una mujer es una carga", diría otro, y allí está un señor cargando a su mujer, etcétera.

"Cuando se levanta el telón en *Los días felices*... —dice Nigel Dennis— vemos cometerse esta injusticia." (La de no entender que las penas del hombre son

diferentes a las de la mujer.) "El marido ha abandonado desde hace mucho toda responsabilidad por el sufrimiento, o felicidad, o como quieran ustedes llamarle, de su esposa y se ha retirado a vivir en un túnel; no nos enseñan el túnel, puesto que Beckett sabe que todos nosotros, hombres y mujeres, somos capaces de imaginar un marido en un túnel. Cuando el marido sale del túnel, se sepulta tras de un periódico... Podemos afirmar que su principal razón para vivir en un túnel o tras de un periódico es la muy común y práctica de no querer escuchar la voz de su mujer... ¡qué bendición para este desafortunado el que su mujer esté enterrada hasta la cintura!..."

En *El cuento del zoológico*, una banca llega a significar la propiedad privada... ¿o no? En *Jacques o la sumisión*, el último parlamento del protagonista termina así: "¡Oh! ¿tiene usted nueve dedos en su mano izquierda? Usted es rica; me caso con usted."

Ésta es, como quien dice, la manera ortodoxa de *faire la métaphore*. Los ingleses o, mejor dicho, uno de ellos, Harold Pinter, ha llegado al mismo resultado por medio de un procedimiento muy diferente, que consiste en escribir una imitativa, suprimiendo ciertos antecedentes. Por ejemplo, *La fiesta de cumpleaños*. La acción se desarrolla en "la estancia de una casa en un pueblo costero", en donde la gente se desayuna, va a su trabajo, va de compras, bebe té, lee el periódico, etcétera. Hay un huésped, del que sabemos más o menos lo siguiente:

STANLEY: He tocado el piano en todo el mundo. En todo el país. (Pausa.) Una vez di un concierto.

MEG: ¿Un concierto?

STANLEY: (Pensativo.) Sí. Fue muy bueno. Fueron todos ellos esa noche. No faltó uno solo. Fue un gran éxito. Sí. Un concierto; en Lower Edmonton.

Llegan dos personajes y alquilan un cuarto en la casa. Sabemos, o mejor dicho, nos imaginamos, que vienen por Stanley y también sabemos que este último no quiere irse con ellos. En cambio, no sabemos de dónde vienen, por qué quieren llevarse a Stanley, ni a dónde se lo llevan. La obra termina en que se llevan a Stanley, ¿a dónde? quién sabe; ¿por qué? quién sabe. Es como ver *Psicosis* sin el último rollo. Una realidad inexplicada es como una metáfora. ¿De qué? quién sabe.

[CONTINUARÁ]

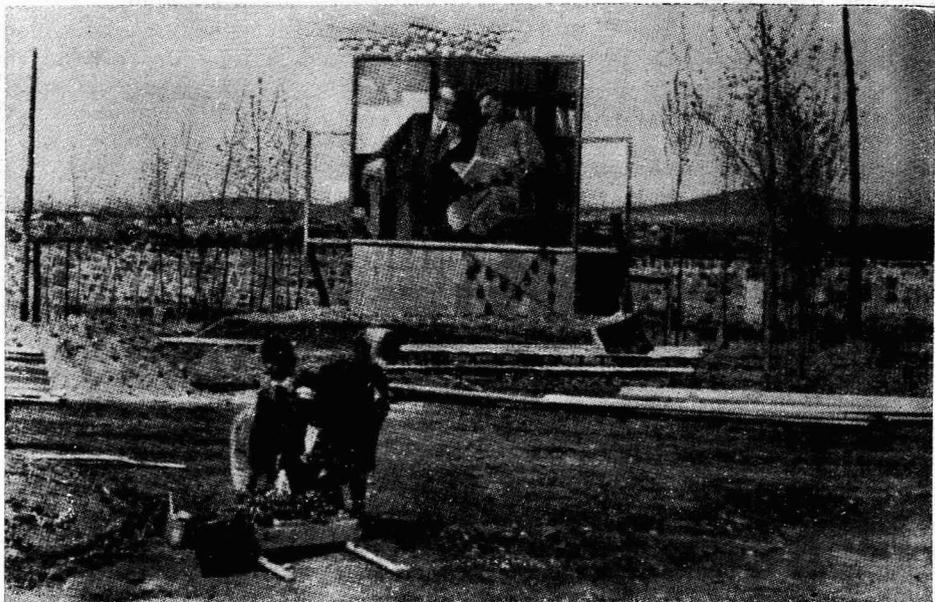
SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

Evtuchenko estuvo en París por los días en que se cumplieron diez años de la muerte de Stalin, y Jruschov condenó abiertamente el progreso artístico en la Unión Soviética. El poeta, de quien se ha pretendido hacer el símbolo de la juventud de su patria, alcanzó durante unas semanas la cumbre del vedetismo literario, y no tuvo obstáculo para entregar a *L'Express* una autobiografía demasiado precoz. Aunque Evtuchenko cree que la obra de un poeta es la imagen viva que respira, marcha y habla de su tiempo, y es su autorretrato permanente y total, accedió a publicar un ensayo autobiográfico, dice, porque los poemas se traducen mal y en Occidente se le conoce sólo a través de ciertos artículos que dan de él una imagen muy inexacta. Poco antes había conversado con Jean Cau — y a su regreso a Moscú hubo de rectificar las aseveraciones de ese diálogo. Es conveniente que releamos algunos párrafos de la entrevista, sin hacer mucho caso de cosas como éstas: “Los rusos tienen la suerte de que sus cosmonautas y sus poetas sean muy bien parecidos. Se trate de ascender hacia las estrellas en un cohete o sobre la grupa de Pegaso, sus enviados a la cita con los espacios o con las musas se llaman Gagarin y Evtuchenko.” “¿De qué se acuerda? De todo. De su infancia muchas veces difícil. De los años terribles y negros. Y del miedo. Pero, ¿cuándo y cómo reinó ese miedo?” Evtuchenko responde: “En los años que precedieron a la guerra, eso era terrible. Después de la guerra... Nadie tenía ya miedo. Pero recomenzó... Mis abuelos murieron en los campos de concentración... Uno acusado de ser espía, el otro no sé: desaparecieron. Tantas y tantas gentes desaparecieron.” Ya en pleno éxtasis, Cau agrega: “Sobre la punta de las botas, la sangrienta sombra de Stalin ha entrado en este cuarto del Hotel del Louvre, en París. Se sienta al lado nuestro y escucha, estupefacta, a un poeta ruso, vestido de camisa de polo y pantalón de felpa negro, decirle que es una sombra, sólo una sombra exorcizada. La tan grande palabra —Stalin— he aquí que pasa naturalmente la frontera de los labios; he aquí que se puede manejar sin ningún peligro: su radioactividad de terror se ha desvanecido en la naturaleza.”

Mientras tanto, *France-Observateur* publicaba otra entrevista con Emmanuel D'Astier, que en *Los grandes* (traducido al castellano hace dos años por Ediciones ERA) ya nos había dado un primer ensayo sobre Stalin. Ahora se espera su nuevo libro: fruto de numerosos viajes, encuentros y estudios que le han permitido reunir una gran cantidad de materiales inéditos. Con éstas o semejantes palabras D'Astier informó al público francés acerca de los temas que tratará en su nueva obra: Para situar a Stalin, comenzó, partamos de la semana del 5 de marzo de 1953. En Moscú cientos de miles de personas salen de casas donde reinaban el temor y el silencio. Se apresuran, se sofocan para llegar hasta los restos del ídolo. Centenares de hombres y mujeres sucumben en el trayecto... En el mundo hay un sentimiento general de consternación. Acababa de morir un dios que era una de las claves del equilibrio internacional. Todos los que trataron con él, los que hicieron la guerra a su lado y los que con él se dividieron el

mundo en 1945, estaban inquietos. Entonces se temía menos a Stalin que al comunismo. Y Roosevelt, el único que había deseado real y sinceramente una coexistencia entre los dos sistemas, murió ocho años atrás... Cada uno tenía el sentimiento de que el porvenir amenazaba ser peor que el presente. Esa verdad regía lo mismo para los adversarios de Stalin, que para aquellos que había enviado a los campos.

La mañana del tres de marzo se le encontró en el suelo, al pie de un sofá —en su casa de Kuntsevo, a diez kilómetros de Moscú—, víctima de una congestión cerebral, semiparalizado. Había perdido la palabra, mas su mirada seguía viva. Durante el año último de su existencia acudió más a Kuntsevo que al Kremlin. Vivía solitario, con su obsesión y su senilidad, en medio de una casa llena de sofás, de tapices, de chimeneas,



“...sólo una sombra exorcizada.”

sin adornos, sin cuadros, sin amigos — sólo con unos libros. Se asegura que no volvió a recuperar la conciencia; pero Jruschov ha contado que, unos minutos antes de morir, Stalin señaló una imagen recortada sobre el muro de la gran pieza: esa imagen representaba a una pastora alimentando con biberón a un corderillo. Stalin indicó el cromo para demostrar que se hallaba en ese estado.

Continúa D'Astier: Psicológicamente, Stalin estuvo marcado por tres grandes hechos: la muerte de su primera mujer en 1908 o 1909; después en 1932, el suicidio de su segunda mujer; más tarde, la muerte de Kirov en 1934. Era, sin duda, el delfín de Stalin... A la pregunta: “¿Qué piensa usted de la explicación del stalinismo por el culto de la personalidad?”, D'Astier responde: “No se pueden explicar los dos grandes males de nuestra época, la violencia y la mentira, por el culto de la personalidad. Las fuentes del stalinismo son de tres órdenes: la historia rusa, la ideología revolucionaria y la personalidad fenomenal de Stalin. Era un hombre convencido desde los veinte años de que lo investía una misión histórica, de que era el único capaz de cumplirla y que se hacía necesario eliminar cualquier obstáculo.

Una historia de Stalin todavía no es posible. D'Astier, en su próximo libro, no intenta sino aportar un cierto número

de datos y reflexiones sobre Stalin y el stalinismo. Quiere ante todo estudiar el periodo que media entre 1940 y 1953, pues reconoce que, si bien tres hombres han escrito libros importantes sobre Stalin (Trotski, Souvarine, Deutscher, aparte del breve análisis poético de Víctor Serge), la historia más objetiva es la de Deutscher, y ésta concluye en 1940.

D'Astier no permanece ciego ante el retroceso que implicó la era de Stalin, aunque acepta la gran obra interior: de un pueblo maravilloso, pero lleno de pereza y analfabetismo, el régimen ha hecho un pueblo activo y cultivado. Muchos dicen que el camino es irreversible y que el stalinismo no puede revivir. D'Astier no está seguro de ello. Hay en la Unión Soviética, nos dice, una opinión pública y una juventud viva y diferente que se levanta. Pese a todo, los métodos pueden inspirar todavía justificadas inquietudes. Ayer, la Enciclopedia Soviética equivocó la historia borrando los nombres de todos los adversarios y víctimas de Stalin. Hoy, la Enciclopedia de

1961 se abstiene de incluir las biografías de Malenkov o Molotov. No sería necesario practicar el antistalinismo con métodos stalinistas.

Si el comunismo, prosigue D'Astier, ha tenido su enfermedad infantil, guarda su enfermedad senil que es la burocracia, esta nueva clase social destinada por profesión a dirigir el Estado socialista y que establece la biblia marxista. Stalin no hizo más que dar un estilo particular a esta enfermedad del socialismo...

Para concluir este diálogo, este adelanto de un libro que merece como pocos la atención y la discusión, afirma Emmanuel D'Astier: “Stalin detestó tres clases de individuos: los intelectuales, los emigrados y los judíos. ¿Por qué a los judíos? Creo que ese sentimiento tuvo en él dos fuentes: Stalin era georgiano, vale decir, semita, y en ese pueblo semita hay un antijudaísmo comparable al de los árabes. Por otra parte, este georgiano se convierte en jefe del pueblo ruso, un poco como Bonaparte, el corso, se convirtió en emperador de los franceses: estaba forzado a sobrepasar el antisemitismo tradicional de la vieja Rusia. Rusia se convirtió en su pasión e inspiró su estilo. Este hombre, que generalmente se expresaba de modo muy vulgar, descubrió la poesía con la pasión nacional.”