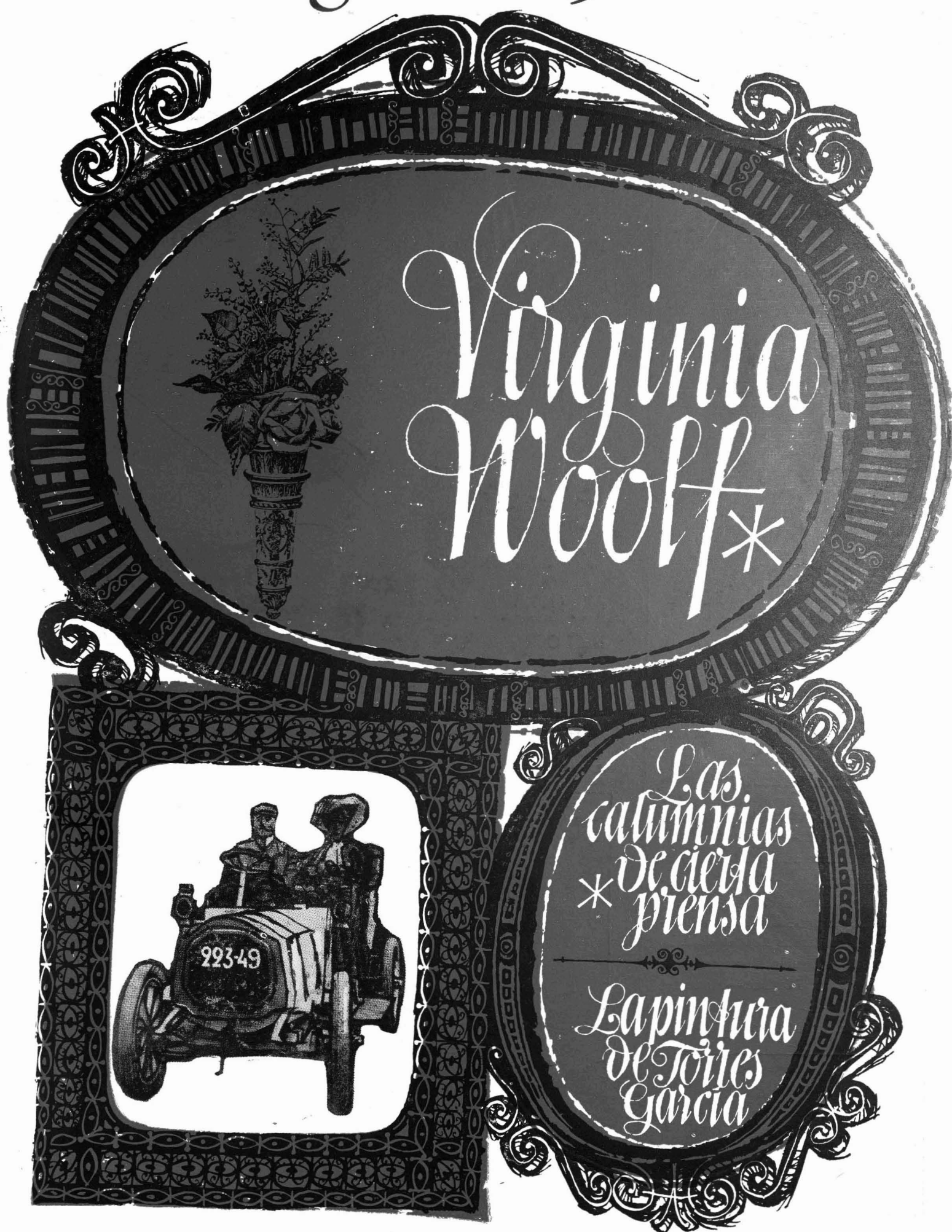


Revista de la
Universidad de México
Agosto 1961



Volumen XV, Número 12

México, agosto de 1961

Ejemplar \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Jefe de Redacción:

Carlos Valdés

Secretarios de Redacción:

*Juan Vicente Melo**José Emilio Pacheco*

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

ENSAYO

Virginia Woolf o la literatura como ejercicio de la libertad

Rosario Castellanos

DOCUMENTO

El vocablo 'intelectual'

Pierre Fougeyrollas

POESÍA

Idilio

Rubén Bonifaz Nuño

FICCIÓN

La camisa

Gastón Melo

ARTES PLÁSTICAS

Joaquín Torres García

1. El pintor

Sergio Benvenuto

2. Las ideas

Juan José Fló

MÚSICA

¿Són lícitos los juegos de azar?

Jesús Bal y Gay

Acorde menor

Juan Vicente Melo

CINE

TEATRO

CIENCIA

El átomo domesticado

Juan José Morales

ANAQUEL

Francisco Monterde

LIBROS

Carlos Valdés, Germán Viveros

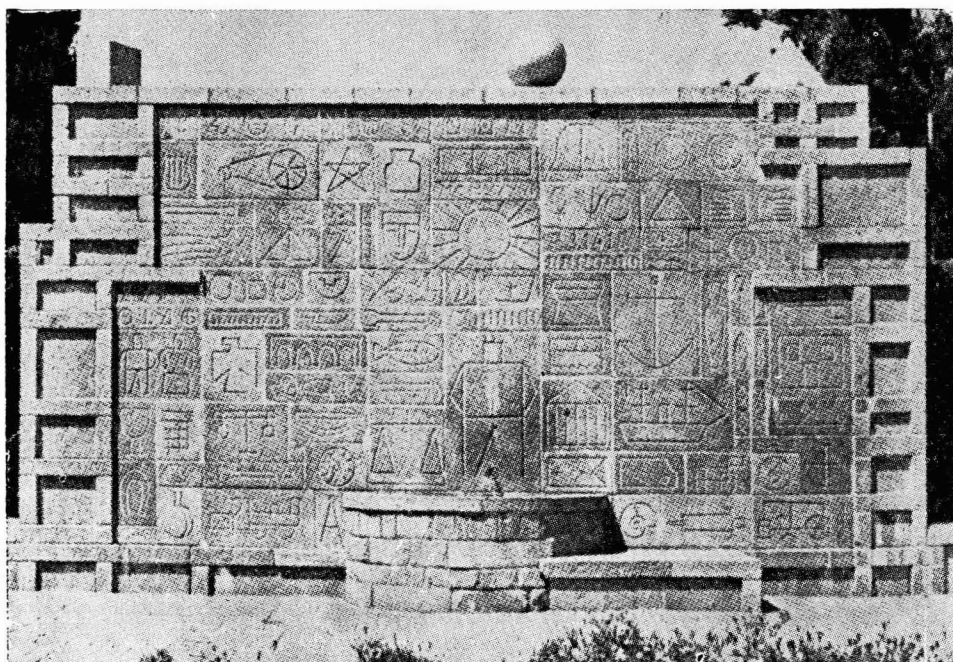
SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

José Emilio Pacheco

DIBUJOS

Manuel Felguérez, Pinonncelly

PORTADA

Boudewijn J. B. Ietswaart

Torres García—Ver ARTES PLÁSTICAS

La feria de los días

OLIVIERO TOSCANI

¿Se trata de ahogar cualquier voz independiente que opine sobre los asuntos de México y el mundo? ¿Se trata de implantar dondequiera, recurriendo si es preciso a los medios más inmorales, la pauta que impera en periódicos en donde lo que importa no es la verdad, sino el descrédito de la verdad; no las ideas, sino las consignas de ataque a la opinión libre; no el diálogo honesto, sino la demagogia, las injurias y la calumnia gratuita en perjuicio del contrario?

A falta de argumentos válidos, ahora se recurre a la mentira grotesca. Se pretende hacerme aparecer —y conmigo a esta revista universitaria— como un abogado de traiciones a la patria,

[la] inteligencia... No se aumentará la luz ayudando a extinguir la poca que hoy nos ilumina...

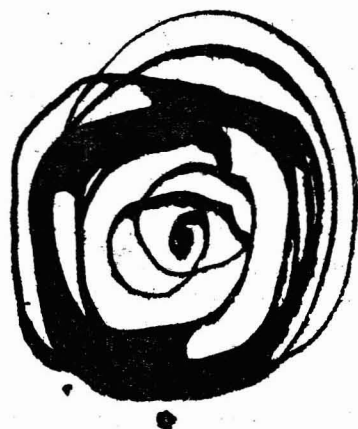
Cierto: una infortunada errata, una letra cambiada, me hizo decir en el párrafo final, que "tengo simpatías, que no oculto, por la posición de Y", esto es, por quien se supone que responde de las palabras que se me atribuyen. Pero la lectura del contexto no puede dejar lugar a la menor duda sobre cuál era mi propia posición al respecto. Malamente se me hubiera ocurrido emprender una refutación detallada del anticlericalismo violento e irracional, si mi deseo fuere el de abogar por esa violencia, por esa irracionalidad.

No fue por casualidad que en el propio mes de junio próximo pasado, haya publicado yo en el diario *Novedades* el artículo que después se reproduce y que basta a esclarecer el punto.

Esta página se ha empeñado desde siempre en condenar la violencia, la ceguera y la intolerancia. Cito de una *Feria* pasada: "No pretendemos la invalidez esencial de toda postura negativa. Hay negaciones concretas que se antojan convenientes y aun indispensables, en un momento determinado. Y por otra parte, no se concibe una afirmación que no sea excluyente y negadora, en mayor o menor grado, de afirmaciones diversas. Pero entre estos hechos y el de fincar en el puro aniquilamiento el sentido y la justificación última de la existencia, media una distancia definitiva. La misma que separa lo natural, de lo monstruoso. O la que aleja la gallardía razonada, del suicidio insensato..." Vale agregar que en esa propia ocasión me dolía yo "de la con-

temporánea abundancia de doctrinas cuyo resorte fundamental está simbolizado por la partícula 'anti': el antisemitismo, el anti-clericalismo, el anti-comunismo, el anti-yanquismo..."

Aislar unas cuantas frases de su contexto y de la trayectoria en que se integran resulta, a todas luces, una táctica inmoral, dolosa, indecente. Denunciar con escándalo, en agosto, la supuesta peligrosidad de un texto publicado en junio, revela de modo transparente una alevosa búsqueda de pretextos para el ataque difamatorio. Pero dejémoslos de cosas; en el fondo de este juego sucio no hay solamente el afán de combatir una afirmación ni a



deslealtades sin cuento, invitaciones al crimen; y aun como responsable de la desconfianza mercantil que pueda prevalecer en el extranjero en contra de los intereses de México.

¿El pretexto? La entrega de esta *Feria de los Días* correspondiente a nuestro número del mes de junio. Pero la mala fe llega a tal grado, que se me ha querido convertir en defensor de lo que allí mismo se refutaba; en una palabra, en un absurdo defensor y promotor de la violencia ciega.

Cualquiera que haya leído la *Feria* a que se hace referencia, habrá podido advertir que las palabras que se me atribuyen no las doy como mías. Y que a continuación, se presenta un alegato que, justamente, combate el recurso a la violencia, con frases como las siguientes: "El arma contra el macartismo no es un macartismo al revés... El clericalismo y el anticlericalismo son dos caras del mismo monstruo... Todo fanatismo, todo espíritu sectario, devora, aniquila, o al menos deforma,



una persona, sino la tentativa desesperada por asfixiar en México cuanto vestigio exista de una libre expresión. En las páginas de esta revista han colaborado escritores de todas las tendencias, inclusive sacerdotes católicos; y cuando se ha aludido a la revolución cubana —alusión que molesta particularmente a nuestros gratuitos y alevosos detractores— ello se ha hecho con la mayor objetividad posible. (Así, insistía la *Feria* en el número de mayo, después de un elogio a la posición del Gobierno de México y de su embajador Padilla Nervo: "Podríanse apuntar, y las apunto, reservas respecto a determinadas medidas de la Revolución Cubana. Después de todo no somos incondicionales de nadie...") Asimismo, en estas páginas se ha protestado, en su oportunidad, contra la censura soviética a Pasternak y, antes de ello, contra la represión en Hungría. Nada de lo cual importa a quienes ahora quisieran exterminarnos por el mero delito de ser independientes y de no compartir la corrupción periodística que ellos encarnan.

—J. G. T.



INVENTARIO

Por Jaime GARCÍA TERRÉS

• SOBRE LA PENURIA DEL FANATISMO Y DE LOS FANÁTICOS. • MÁS QUE UNA CONVICCIÓN EXTREMOSA, UNA INSEGURIDAD FUNDAMENTAL. • DIVERSIDAD DE FANÁTICOS, PERO UNIDAD DE TODOS LOS FANATISMOS.

● En buena hora se ha condenado el fanatismo, cualquiera que sea su color.

Porque el fanatismo, el espíritu sectario, la acción ciega que excluye la razón y amenaza toda posibilidad de disidencia, son condenables en sí mismos, independientemente de las ideas que dicen representar.

El hecho es que los fanáticos no son, como pudiera suponerse, aquellos que llevan una convicción al extremo, que organizan su conducta de acuerdo con una fe profunda y sin compromisos; sino aquellos que, paradójicamente, carecen de esa fe, y compensan su falta o su insuficiencia con una irracional entrega a los alardes excesivos, a la intolerancia, a la exclusión agresiva de otras posiciones.

● Hay fanáticos de la derecha y fanáticos de la izquierda; fanáticos religiosos y fanáticos laicos; fanáticos del orden y fanáticos del desorden.

Mas a pesar de los matices que los distinguen, o que cada uno de ellos invoca para distinguirse, un denominador común los une a todos: la ceguera intelectual, la inseguridad fundamental, la perversión de los métodos en la lucha, el estrechamiento, la pasión sectaria y las deformaciones que lo hacen posible.

El fanatismo es uno solo, sean cuales fueren los principios en que pretende apoyarse. Condenarlo no significa, en manera alguna, condenar tales principios. No son las ideas ni las convicciones lo que en él se combate, sino la miopía, el estrechamiento, la pasión sectaria y las deformaciones que lo hacen posible.

● Ciertamente es que algunas doctrinas no se conciben sin un militante espíritu de secta, sin una fuerza ciega que las imponga. El nazismo, por ejemplo.

Lo que sucede, sin embargo, es que esas doctrinas no lo son en rigor. En el mejor de los casos, el aparato doctrinal es aquí epidérmico: es un mero intento de justificar a posteriori determinadas actitudes psicológicamente viciadas.

El espíritu de secta daña a la doctrina que dice defender. Mal puede servir a la verdad quien se empeña en hacerla aparecer como un verdugo implacable, como un ogro enloquecido que sólo sabe devorar a diestro y siniestro enemigos reales o ficticios.

● Al querer destruir a los demás, el fanático acaba por destruirse a sí mismo. Al suprimir la libertad ajena, aniquila su propia libertad. Al sacrificar la riqueza y la complejidad de la vida, sus propias perspectivas tienen que reducirse y esterilizarse.

Y viceversa: jamás podrá comprenderse a sí mismo quien no trata, primero, de comprender a los demás.

[Novedades, el 15 de junio de 1961]

RESPUESTA A EXCÉLSIOR DEL DR. IGNACIO CHÁVEZ

México, D. F., a 5 de agosto de 1961

Señor don Gilberto Figueroa
Gerente General de Excélsior

Muy señor mío y amigo:

En unos cuantos días han aparecido en Excélsior varios artículos de ataque a la Universidad Nacional; dos de ellos fueron firmados por un colaborador, Rodrigo García Treviño; otros dos fueron editoriales dedicados a comentar las informaciones contenidas en los artículos precedentes. Esto, sin contar noticias sueltas, declaraciones aisladas de estudiantes, etcétera, como las aparecidas el día de hoy.

La frecuencia de estos ataques y, más que nada, un tono agresivo, que va subiendo de día en día, me hacen pensar que no se trata de una discrepancia ocasional, sino de una verdadera campaña que se inicia contra la Universidad. Por lo tanto, creo indispensable contestar y rogarle, muy atentamente, la publicación de estas líneas, para que la opinión pública pueda fijar su criterio.

Los artículos del señor García Treviño iniciaron el ataque, denunciando hechos que a un lector desprevenido pueden parecerle objetivos, si es que no irrefutables. Habla el articulista de una invitación-programa para un ciclo de conferencias en la Universidad, ciclo cuyos temas estaban todos ligados con Marx, Lenin, Stalin, Mao-Tse-Tung, etcétera. Esto provocó su escándalo y, por lo tanto, su denuncia al público. Pero lo que se le olvidó decir al señor García Treviño es que esas conferencias no se dieron nunca en la Universidad. Si hubo un volante de invitación o si fue una broma gastada a los pretendidos conferenciantes eso no lo sé; pero lo que sí sé ES QUE EL TAL CICLO DE CONFERENCIAS NO SE SUSTENTÓ. ¿Qué queda entonces de verdad en la información?

Habla también el señor García Treviño de que Radio Universidad está "dedicada a la propaganda castrista e históricamente antiestadounidense, para gloria y provecho del imperialismo ruso". Con este motivo incurre en lo que

está de moda: llamar a todo mundo rojillo, rusófilo, comunístófilo, sin preocuparse de que estos cargos caigan sobre personas que están tan lejos de merecerlos, como él de ser un escritor sereno e imparcial.

Lo más grave está en que Excélsior ha recogido estas informaciones y, con base en ellas, endereza sus editoriales agresivos. No voy a negar que en los meses de mayo y junio, en que fue candente el problema de la invasión de Cuba, se hayan celebrado mítines estudiantiles o se hayan publicado artículos, o se hayan difundido comentarios en la radio para protestar contra la invasión. Los que en ello participaron no hicieron más ni hicieron menos de lo que hizo el propio Gobierno de México: manifestar su repulsa a la política de intervención y su apoyo a la libre determinación de un país. Todo eso, repito, fue en mayo y en junio. Ahora estamos en agosto; ha pasado ya todo eso y hace tiempo que el tema de Cuba apenas se menciona, quizás ni una vez en las últimas semanas. Y es, sin embargo, ahora cuando Excélsior se alarma y cuando lanza los ataques e inicia la campaña. ¿Qué cosa hay en el fondo?

El editorial de ayer no puede ser más rudo e injurioso. Usa términos rara vez empleados, de "traición a la Patria", de "deslealtad al señor Presidente", de "invitación al crimen", etcétera. Y como fundamento de esto último, el editorialista se permite la deslealtad de copiar un párrafo tomado de la Revista de la Universidad, en donde se dice que "no es posible permanecer cruzados de brazos", que "en las situaciones de emergencia se mata o se muere" y que "contra la fuerza, la fuerza". Pero lo que no dice el escritor es que ese párrafo fue tomado de un diálogo entre dos supuestos personajes: uno, el exaltado, el combativo, que frente a la situación actual del mundo propone medidas desesperadas; y otro, el ponderado, el reflexivo, que refuta las ideas de violencia. El editorialista creyó que le sería lícito, para fundar su tesis, tomar un párrafo suelto del interlocutor airado y silenciar todo lo del otro. Podría haber copiado mejor, afirmaciones como éstas: "La confusión no se combate con una

confusión diversa". "No podemos jamás abdicar del pensamiento y de la ponderación". "¿Acción? conformes; pero una acción clara y racional, guiada por la serenidad antes que por el rencor." "El arma contra el macartismo no es un macartismo al revés."

¿Qué fácil es desvirtuar la verdad con sólo mutilarla! Una vez más se prueba que no hay falsedad que se disimule mejor que la que contiene una mínima dosis de hechos ciertos pero desfigurados.

No intento iniciar una polémica. Quiero sólo que la opinión pública quede advertida. Ignoro lo que se propongan los autores de estos ataques, si soliviantar a la masa estudiantil contra la Rectoría o a la opinión pública contra la Universidad, o bien favorecer la vuelta a épocas pasadas de confusión y anarquía, para detener la rápida recuperación que ya se observa en nuestra Institución, con su vuelta al trabajo, a la elevación académica y a las normas de respeto.

Una palabra más. El editorialista dice que estoy frente a un dilema, el de reconocer que soy un inepto o que soy la cabeza de una conjura comunista dentro de la Universidad. El cargo no me hiere. Que su autor piense lo que guste. La Universidad y el país saben bien que desde mi puesto estoy luchando por combatir todo sectarismo, lo mismo el de extrema izquierda que el de extrema derecha. Que preconizo la suprema jerarquía del pensamiento, con tal de que se mantenga libre. Que propicio la libre discusión de las ideas, pero con espíritu académico y en un ambiente de tolerancia y de respeto. Que nunca me he prestado a servir de instrumento de ninguna facción y que si estoy en la Rectoría es para lograr un espíritu de armonía y de trabajo en nuestra casa, no para organizar conjuras políticas a favor de un partido al que no pertenezco.

Con este motivo, le envío a usted un saludo muy atento y quedo su afectísimo servidor.

Dr. Ignacio Chávez.

Virginia Woolf o la literatura como ejercicio de la libertad

Por Rosario CASTELLANOS

Sesenta años de vida. Una vida laboriosa, difícil por la complejidad del temperamento, por la excesiva delicadeza de la percepción sensible, por los quebrantos de la salud, por las contradicciones del carácter, por la índole de la tarea escogida, por las circunstancias históricas — que ponen en crisis todos los fundamentos sobre los que descansaba una sociedad, en uno de cuyos sitios de mayor privilegio se encontraba Virginia colocada por herencia. Además, el sentido de justicia en conflicto con los prejuicios de una clase, de una tradición, que sin embargo no puede soportar ver cómo es brutalmente rota. El exterminio, en la guerra, de las ciudades disfrutadas; la angustia ante la incapacidad de impedir estas catástrofes ni el advenimiento de otras peores. La desvalorización absoluta de la vida, que conduce al suicidio. El cuerpo, de que ha sido huésped atormentado, se abandona para que se mezcle amorosamente con uno de los elementos de la naturaleza, presente siempre en su imaginación, en sus palabras, en su paisaje: el agua.

Sesenta años de obra: la adquisición de una cultura que abarca desde las lenguas clásicas hasta el pensamiento abstracto, los descubrimientos científicos, las manifestaciones estéticas y el trato con los talentos más notables de fines de la era victoriana.

Porque el abolengo de la familia de Virginia no era únicamente social y económico sino también intelectual. Su padre, Sir Leslie Stephen, es una de las figuras más representativas del racionalismo cultivado de 1800 y el autor famoso de los *Ensayos sobre el libre pensamiento* y de la *Historia del pensamiento inglés del siglo xviii*.

El parentesco político unió a Virginia, desde su nacimiento, con Thackeray, después la amistad con un grupo de jóvenes que formaron lo que se llamó "la generación de Bloomsbury", de la cual fueron ideólogos George Edward Moore y Bertrand Russell, quienes editaron, casi simultáneamente, los *Principia ethica* y los *Principia mathematica* respectivamente. Los historiadores y economistas son Lytton Strachey, J. Maynard Keynes y Leonard Woolf. Los críticos, Clive Bell y Desmond McCarthy; los pintores, Roger Fry y Duncan Grant; los novelistas y poetas, E. M. Forster, J. Lowes Dickinson y T. S. Eliot.

Virginia Stephen (que por matrimonio con Leonard Woolf adopta este último apellido) no se considera madura para la publicación de ningún libro hasta que cumple los treinta y tres años. Es en 1915 cuando aparece *The voyage out* y cuando inicia la redacción de su diario. Al través de las páginas de éste se nos muestran, de un modo evidente, sus intenciones, objetivos y métodos como escritora; la extraordinaria energía, constancia y penetración con que se entregaba al arte de escribir y la insobornable escrupulosidad con que corregía y volvía a redac-

tar cada una de sus obras. Pero no es menos importante lo que nos revela directamente acerca de la opinión sobre sus colegas y su pensamiento sobre la vida y el universo.

La necesidad de plasmar estéticamente sus intuiciones más repentinas así como sus convicciones más firmes, la hizo cultivar todos los géneros: el teatro (con muy escasa fortuna); el ensayo, muy documentado y ameno; el cuento, prodigio de síntesis, flecha que da en el blanco de lo esencial; la biografía, presidida por la exactitud, la búsqueda de explicaciones y la profundidad; y la novela, donde —según el profesor Blackstone— "hizo, con suma maestría, lo que ningún otro ha intentado hacer". Su mundo —captado en lo que tiene de más fugitivo, en el matiz imperceptible a otros ojos menos atentos, en su fluir cuyo ritmo escapa a sensibilidades menos agudas— "sobrevivirá, como sobrevive el cristal, bajo la presión de las masas de roca".

En el lapso de treinta y cinco años, treinta y dos títulos publicados, varios

de ellos póstumos, esto es lo que integra la totalidad de su bibliografía.

Los móviles para una dedicación tan sin tregua han de brotar de lo más hondo del instinto. A propósito de la frustración de la maternidad, Virginia Woolf apunta (diciembre de 1927): "Por raro que parezca, apenas deseo ahora tener hijos propios. Este deseo irrestañable de escribir algo antes de morir, este sentimiento devastador de la brevedad y fiebre de la vida me obligan a aferrarme, como un hombre a una roca, a esta única ancla."

Junto a este instinto explícito de conservación, otro, tan urgente, tan aguijonado: el instinto de defensa, ante la fragilidad de la propia constitución, ante la lucidez y la "inhumana severidad" de su mente, que no retrocede ante la visión del vacío.

"Soy una melancólica de nacimiento [reconoce]. El único modo de mantenerme a flote es trabajando. Apenas dejo de trabajar me voy a pique. Y siento, como siempre, que si me hundo del todo voy a llegar a la verdad. Es el único consuelo; una especie de nobleza. Solamente. Me obligaré a encarar el hecho de que no hay



Virginia Woolf.—"La necesidad de plasmar estéticamente sus intuiciones."

nada, nada para ninguno de nosotros. Trabajar, leer, escribir, son todos como disfraces; y las relaciones con la gente. Sí, hasta tener hijos no serviría de nada."

A medida que pasa el tiempo, que la obra se va realizando, siendo conocida por el público y enjuiciada por los críticos, la actitud de Virginia Woolf va haciéndose cada vez más y más profesional. No sin nostalgia observaba en sí misma lo poco que le queda del aficionado soñador.

Pero cuida celosamente de su independencia; no permitirá que la encasillen, que la clasifiquen, que la claven con un alfiler, como a una mariposa muerta: "la marca de un escritor maestro es su poder para romper implacablemente su molde". Rehúsa ser "famosa, grande". Afirma: "Seguiré corriendo aventuras, abriendo mis ojos y mi espíritu, rechazando todo sello que me estereotipe. Lo importante es liberarse; encontrar nuestras propias dimensiones sin impedimentos."

Aquí aparece, por primera vez (1931), muy claramente expresado un concepto: la literatura es para ella no un medio para satisfacer su vanidad con los elogios, ni para situarse en un lugar de honor dentro del ambiente intelectual, sino un instrumento de liberación propia. No se detendrá aquí. Paulatinamente ha de convertirse en un instrumento útil también a los demás, cuando Virginia alcance la experiencia de la solidaridad en el desamparo, en la injusticia, en la brutalidad de ciertos hechos que se padecen cuando se convive, y que no son destino sino circunstancias que los seres humanos pueden y deben modificar. Y si ésta es una tarea reservada para algunos, los más idóneos son los artistas, "gente más honesta que todos estos reformadores sociales y filántropos que albergan tantos deseos inconfesables bajo el disfraz de amar a sus semejantes".

En el ejercicio del arte, de la literatura, el sentido del deber se afina, se aclara, se vuelve más exigente. Con frecuencia, Virginia acepta compromisos que no le producen la satisfacción de ningún interés intelectual inmediato, ni le hacen esperar ninguna recompensa, únicamente porque tiene la certidumbre de que es su deber. Y sus deberes son más trascendentales mientras su nombre va adquiriendo más resonancia, sus libros mayor difusión y sus opiniones mayor respeto.

Tal fenómeno no escapa a su inteligencia, siempre alerta. Sabe, y lo declara con sencillez, acaso con un poco de preocupación, "que es la única mujer de Inglaterra que tiene libertad para escribir lo que se le antoja", y sabe también que de esa libertad no puede hacer uso más lícito que si la pone al servicio de la raza humana.

¿Pero cuál es la manera, el camino? Muchos, a quienes admira, le dan el ejemplo. Así que se afilia al partido más progresista de la Inglaterra de entonces. Asiste a congresos, a deliberaciones. Se le fortalece el sentimiento de que la vida es trágica para quienes atraviesan esos años en que "no hay titular de periódico que no nos arroje un grito de agonía de alguien. Esta tarde es McSwine y la violencia en Irlanda; o que habrá huelga. La desdicha está en todas partes; ahí, detrás de la puerta; o la estupidez, que es peor".

Su actividad, dentro del Partido Laborista, no le produce, sin embargo, la satis-

facción de la eficacia. Redactar protestas, suscribir manifiestos, sustentar conferencias, no deja de tener un carácter abstracto y una conexión muy remota con los problemas contra los que se está luchando.

Además se siente sola, excepcional, en desventaja frente a la "vida masculina sin ataduras. Deliberada, compuesta, depreciativa e indiferente hacia lo femenino... ¡Qué extraño es mirar este frío mundo de los hombres! Tan de compartimientos estancos; oficinistas de seguros, siempre en la cúspide de su trabajo; sellados, autónomos, admirables; cáusticos, láconicos, objetivos; y completamente provistos de todo".

En el seno de esta especie diferente, y aun enemiga de la suya, Virginia Woolf goza de privilegios. Pero ella se resiste a no compartirlos, insiste en que a las otras mujeres se les dé también la oportunidad de conquistarlos. Y no es una utopía. Durante los años más difíciles de la Primera Guerra Mundial las mujeres demostraron que eran capaces de trabajar y de suplir a los hombres que faltaban en fábricas y oficinas. Exigieron, a cambio, el derecho de voto. Hubo de serles concedido. Pero un derecho político es inoperante si no está respaldado por una situación económica independiente, y ésta requiere una preparación profesional indispensable. ¿Dónde pueden adquirirla?

Virginia Woolf da la batalla por la educación de la mujer, en dos tomos de ensayos: el que se edita en 1929 bajo el título de *Un cuarto propio* y el que aparece en 1938 con el nombre de *Tres guineas*.

Un cuarto propio es una conferencia, sustentada ante una asociación femenina que deseaba escuchar a la famosa escritora en una disertación acerca del tema "La mujer y la novela". Con ese estilo tan peculiar suyo —fluido, aparentemente caprichoso y sin rumbo, esmaltado de imágenes felices— Virginia Woolf va exponiendo, con precisión, sus ideas sobre la creación literaria, artística, intelectual en fin.

El genio creador (contra lo que supone la mayoría) no es una aptitud segura de sí misma y de sus posibilidades, armada y entera, desde el instante de su surgimiento, como Minerva, ni poseedora de una brújula fija siempre en el punto orientador. Abundando en este aspecto con la afirmación de Scheler de que "lo más alto es lo más débil", Virginia Woolf define al genio creador como instrumento excesivamente delicado, muy susceptible de padecer las condiciones y variaciones de la atmósfera que lo rodea, e inepto para soportar, ya no la hostilidad, pero ni siquiera la falta de estímulo, de aprecio, de elogio.

Además el genio creador no vaga por los aires como un espíritu sublime, sino que se encuentra alojado en un cuerpo que, como el de cualquier otro hombre, está sujeto a las necesidades y miserias de su naturaleza. Tajantemente sostiene Virginia Woolf que "uno no puede pensar bien, amar bien, dormir bien, si ha comido mal". Recurriendo al testimonio de Sir Arthur Oller Couch (para cimentar mejor su tesis de que la poesía depende de la libertad intelectual, y ésta de cosas materiales) añade que "la teoría de que el genio poético sopla donde quiere, parejamente en ricos y pobres, tiene muy poco de verdad. De hecho, nueve de los grandes

poetas ingleses del siglo pasado eran universitarios, lo que quiere decir que de algún modo consiguieron la mejor educación que puede suministrar Inglaterra. De los tres restantes, uno era rico, el otro gozaba de una renta regular, y no es un hecho casual el que Keats, sin recursos, haya muerto joven, como John Clare en las mismas circunstancias consumió sus últimos días en el manicomio, y James Thomson narcotizó con láudano su fracaso".

Ahora bien, las condiciones de vida de las mujeres inglesas a través de su historia han sido particularmente adversas. En primer lugar la ley les negaba el derecho a poseer el dinero que pudieran ganar o heredar. La fortuna era siempre usufructuada por los varones de la familia: padre, hermano o esposo. También era a ellos a quienes se reservaba la posibilidad de adquirir una instrucción teórica o práctica, que acababa por redundar en beneficio económico, posición social y prestigio académico.

A pesar de todos estos obstáculos, las mujeres inglesas comenzaron a escribir libros desde fines del siglo XVII. Las causas —no de la preferencia por esta actividad sino de sus posibilidades de realización— son muy claras, y las enumera Virginia Woolf en unas páginas dedicadas a las carreras femeninas en *La muerte de la mariposa nocturna*. "Escribir —dice— era una ocupación honorable y sin peligro. La paz familiar no se rompía por el deslizamiento de una pluma. No era preciso recurrir a los fondos del presupuesto paternal: por diez chelines puede comprarse el suficiente papel para copiar todas las piezas de Shakespeare si a uno se le antoja. No son necesarios para el escritor ni pianos o modelos, ni París, Viena o Berlín, maestros ni maestras. Digamos que el precio modesto del papel es la razón por la cual las mujeres comenzaron por abrirse paso en la literatura antes de hacerlo en otras profesiones."

Los nombres van sucediéndose y revelando, al mismo tiempo, los cambios históricos y los desplazamientos del poder, del dinero, de la instrucción, de una clase a otra.

Lady Winchelsea, de noble linaje, sin los cuidados de la maternidad y con un marido tolerante, pudo dedicarse a la redacción de poemas. Pero estaban tan cargados de indignación, de resentimiento, de odio hacia el sexo opuesto, que no lograron alcanzar la categoría de obras de arte. Los mismos conflictos emotivos e intelectuales desfiguraron la obra de la duquesa Margarita de New Castle, quien grita airadamente: "Las mujeres viven como murciélagos o lechuzas, trabajan como bestias y mueren como gusanos."

Evidentemente que estos estados de ánimo son los menos propicios para la serenidad contemplativa que requiere, no únicamente la creación, sino la mera vida normal. El nudo imposible de desatar, la angustia, la rebeldía o la lástima ante la propia condición de inferioridad, pueden exacerbarse hasta la locura — como en el caso de Margarita Cavendish, cuyo ejemplo ahuyentó de la carrera literaria aun a personas tan dotadas como Dorotea Osborne, la cual tuvo que limitarse al género epistolar.

Pero cuando el cultivo de las letras dejó de ser extravagancia de aristócratas para

convertirse en oficio de mujeres de la clase media, el panorama cambió. Por lo pronto Aphra Behn demuestra algo elemental: que escribir es una manera de ganarse la vida. Desde ese momento —ya en el siglo XVIII— la profesión de escritora apareció con una aureola de prestigio que atrajo a multitud de mujeres, que pudieron así mantener a sus familiares o pagarse sus propios caprichos. El resultado no iba a ser, cualitativamente, muy apreciable. Obras mediocres o pésimas, traducciones infieles. Pero de una manera inadvertida se preparaba el advenimiento de seres dotados de mayor talento y seriedad. Es ya hora que citemos a Jane Austen, las hermanas Brontë, George Eliot.

Ninguna de ellas tuvo el aislamiento suficiente para entregarse sin cortapisas a su vocación. Trabajaban en la "sala común", porque carecían de un cuarto propio: las interrumpían constantemente y ellas (que ocultaban pudorosamente su labor) tenían que recurrir a todos los trucos para no ser descubiertas: la página, a medio redactar, era colocada precipitadamente bajo un papel secante o un simulacro de bordado. El libro concluido se amparaba tras un pseudónimo.

En Jane Austen la placidez de su temperamento, la despreocupación por el otro sexo, la armonía entre sus circunstancias y sus ambiciones, en vez de limitarla le proporcionaron un equilibrio fecundo. En cambio las Brontë, con sus ansias contenidas, apresuraron su muerte y restaron objetividad a su obra. Y George Eliot, mejor pertrechada intelectualmente que las demás, lanzó un desafío a los convencionalismos sociales para vivir de acuerdo con sus propias exigencias. Ello implicó la soledad y el repudio colectivo.

En un ambiente tan desfavorable casi no hay intento que no se malogre. Las autoras no se atreven a volcar enteramente su atención, su inteligencia, en el trabajo. Regatean la entrega de sus dones de observación y expresión porque están continuamente espantando el tábano de los agravios que se les infligen, o tratando de justificar una actitud de cuya legitimidad ellas mismas no acaban de estar seguras.

Porque —para Virginia Woolf— "nada es más fatal para quien escribe que pensar en su sexo". Obliga a un comportamiento que corresponde a la imagen forjada por el sexo contrario, o que quiebra esa imagen. Transforma en un ser relativo, impide el desarrollo de la personalidad propia. Es paradójico, mas para escribir como una mujer es preciso olvidar que se es una mujer, "de modo que las páginas estén llenas de esa curiosa calidad sexual, que sólo se adquiere cuando el sexo no es consciente de sí mismo".

Para alcanzar tal estado de trance es preciso —añade Virginia (refiriéndose a su propia experiencia en *La muerte de la mariposa nocturna*)— luchar con cierto fantasma. Este fantasma se llama "El Hada del Hogar". "Es ella la que se interpone entre el papel y quien escribe, la que turba, hace perder el tiempo y atormenta."

¿Por qué? Su imagen, según la descripción woolfiana, no es desagradable. El Hada del Hogar "es extremadamente comprensiva, tiene un encanto inmenso y carece del menor egoísmo. Descuella en



"odio hacia el sexo opuesto"

las artes difíciles de la vida familiar. Se sacrifica cotidianamente. Si hay pollo para la comida, ella se sirve el muslo. Se instala en el sitio preciso donde atraviesa una corriente de aire. En una palabra, está constituida de tal manera que no tiene nunca un pensamiento o un deseo propio, sino que prefiere siempre ceder a los pensamientos o deseos de los demás. Y sobre todo —¿es preciso decirlo?— el Hada del Hogar es pura. Su pureza es considerada como su más grande hermosura, sus rubores como su mayor gracia".

"En los últimos días de la reina Victoria cada Hogar tenía su Hada." En cuanto una mujer se inclinaba sobre un cuaderno para escribir, veía la sombra de sus alas oscurecer su página, escuchaba el rumor de sus faldas en la pieza. Inclínándose, murmuraba a la escritora: "Mi querida, eres una mujer. Sé comprensiva, sé tierna. Halaga, engaña, usa todos los artificios, todas las argucias de tu sexo. No permitas a nadie adivinar que tienes una idea tuya. Y, sobre todo, sé pura."



"Escribir era una ocupación honorable"

¿Es posible, siguiendo tales consejos, escribir un libro? Evidentemente no. Pero tampoco es fácil matar al fantasma. Por su propia naturaleza se evade, cambia de forma, resucita. Perseguirlo arrebató un tiempo que podría emplearse mejor en aprender los secretos de la profesión o adquirir experiencias vitales. Y eso, suponiendo la victoria, como en el caso de Jane Austen, y (¡por cuán distinto camino!) en el de Emily Brontë. Para ellas la admiración; para las otras, que se empeñaron en una lucha sin tregua y sin desenlace, para las que no alcanzaron más que el fracaso, la gratitud. Porque su contribución, por mínima que sea o insignificante que parezca, sirve para ir construyendo una tradición. En *Orlando* está plenamente expresado: un libro no es sino la continuación de libros anteriores y la promesa de libros futuros.

Pero la literatura se nutre de otras materias culturales. Por eso Virginia Woolf reclama a sus contemporáneas (que han conquistado el derecho de trabajar y poseer el dinero que ganan, de intervenir en política, de fundar centros de enseñanza propios, de formarse intelectualmente en ellos) que dirijan su afán de conocimiento hacia todos los rumbos. Que investiguen, que descubran, que mediten. Todo, a la postre, vendrá a desembocar en un enriquecimiento íntimo que se reflejará en el arte como variedad de temas, originalidad en su planteamiento y desarrollo, profundización de los caracteres, sutileza de los matices, finura en las descripciones y verdad en la relación que establece un personaje consigo mismo, con los demás y con el mundo.

Sin embargo, cabe preguntar en esta época de crisis: ¿vale la pena tanto sacrificio por hacer literatura, cultura, cuando la civilización que la humanidad ha construido está en inminente peligro de perecer, amenazada por la catástrofe de una conflagración mundial?

Virginia Woolf responde afirmativamente, y sin la menor vacilación, a la primera pregunta. Vale tanto la pena que es preciso, a toda costa, evitar la guerra.

Pero cuando un pacifista inglés le pide colaboración para esta causa, Virginia se la niega en la primera de las epístolas que integran el volumen *Tres guineas*.

No hay contradicción en esta actitud. El pacifista apela a Virginia como individuo, y ella sabe que —en esta calidad— su acción no puede ser más que fútil o nula. Quiere responder como conjunto. Pero gracias a las leyes y a las costumbres inglesas la guerra ha sido, y continúa siendo, asunto de hombres. Las mujeres ignoran los impulsos que arrastran a ella a los hombres, los intereses que defienden, las codicias que satisfacen, los ideales que enarbolan, los heroísmos que veneran.

Y si las mujeres no conocen las causas que desencadenan los conflictos, mal pueden acertar con la manera de evitarlos. Suponiendo que se les instruyera al respecto, lo primero que descubrirían es que no basta dirigir un discurso a un grupo de gente que no es la responsable y que, además, está convencida de entemano de la evidencia de lo que se le está diciendo. Tampoco es suficiente firmar una declaración ni contribuir con una moneda.

"Parece que hay algún método más enérgico, más activo de expresar nuestra

creencia de que la guerra es bárbara, de que la guerra es inhumana, de que la guerra —como lo dice Wilfred Owen— es insoportable, horrible y bestial.”

Mas de estos métodos enérgicos no pueden hacer uso las mujeres, que carecen de influencia política y de poder económico. Quedan a su alcance, es claro, las armas de Lysistrata o la negativa (aconsejada por la señora Normanton) de seguir abasteciendo a los ejércitos de carne de cañón, al rehusarse a tener hijos. Ambas medidas, sin embargo, rebajan a la mujer a un nivel puramente biológico que, quienes aspiran a la dignidad humana, no pueden ni deben aceptar.

Virginia Woolf propone que el llamamiento a la paz (que no se dirige a las mujeres en general, porque son incapaces de responder a él, sino exclusivamente a las mujeres educadas) instigue a estas últimas a examinar las instituciones marciales, a exhibir su incongruencia, su vanidad, su ridiculez. Que las profesionistas, aptas para ganar dinero y para disponer de él, lo entreguen a colegios y universidades donde los cursos que se impartan produzcan “la clase de sociedad, la clase de gente que ayudará a impedir la guerra”. Aunque esta medida parezca utópica, en una sociedad organizada como la nuestra, no es inútil. Porque la historia nos muestra que ni las costumbres son inmutables ni los cimientos, por sólidos que se consideren, son indestructibles. El fin, indudablemente, está remoto. Pero Virginia, para acelerar el proceso, no envía la guinea solicitada por la asociación pacifista a su tesorero, sino a la directora de una escuela para mujeres. Sólo que bajo ciertas condiciones.

En esa escuela se capacitará a las alumnas para desempeñar un trabajo, se les concederá un título que les permita aspirar a una remuneración adecuada. Y ya se sabe que de la independencia económica surge la independencia de criterio.

Sin embargo han de evitarse los riesgos que hacen indeseable toda profesión, riesgos en los que los hombres han caído, arrastrando consigo a la sociedad a que pertenecen, hasta el exterminio y la inminencia de la desaparición.

Para conjurar esos riesgos Virginia enumera cuatro virtudes fundamentales: pobreza, castidad, mofa y libertad con respecto a lealtades irreales.

Definamos los términos. “Por la pobreza se significa dinero bastante para vivir. Es decir, debe ganarse el dinero suficiente para quedar independiente de cualquier otro ser humano y comprar ese ambiente de salud, descanso, conocimiento y demás, que se necesita para el pleno desarrollo del cuerpo y la mente. Pero nada más. Ni un penique más.”

“Por castidad se significa que cuando haya ganado una mujer lo suficiente para vivir de su profesión, debe negarse a vender el cerebro por tener más dinero. Es decir, que debe cesar de practicar su profesión, o practicarla sólo por la investigación y el experimento; o si es una artista, por el arte solamente; o dar el conocimiento adquirido profesionalmente a quienes lo necesitan, sin cobrarles. Pero en cuanto la noria empiece a hacerla girar, que rompa el círculo. Que apedree a la noria con risas.”



Virginia Woolf—“no es mi carácter unirme en el odio, sino en el amor”

“Por mofa —palabra mala, pero ya hemos dicho que el idioma tiene gran necesidad de nuevas palabras— se significa que la mujer debe rehusar todos los métodos de publicidad del mérito y sostener que son preferibles el ridículo, la oscuridad y la censura, por razones psicológicas, a la fama y la alabanza. Apenas le ofrezcan placas, órdenes o grados, arrójelos a la cara de quien los da.”

“Por libertad con respecto a las lealtades irreales se significa que debe librarse del orgullo de la nacionalidad, en primer lugar; también del orgullo religioso, del orgullo del colegio, del orgullo de la escuela, del orgullo de la familia, del orgullo del sexo, y de las lealtades irreales que de ellos se derivan. Apenas lleguen los seductores con sus seducciones, para sobornarla y llevarla a la cautividad, desgarrar los pergaminos: niéguese a llenar los formularios.”

“¿Quiere usted saber cuáles son las lealtades irreales que debe despreciar, cuáles las lealtades reales que debe honrar? Piense en el distingo de Antígona entre las leyes y la Ley. Es una declaración de los deberes del individuo para con la sociedad mucho más profunda que las que pueden ofrecernos nuestros sociólogos. Las palabras de Antígona (*“no es mi carácter unirme en el odio, sino en el amor”*) valen por todos los sermones de todos los arzobispos. Pero insistir se-

ría impertinente. El juicio privado es todavía libre en privado; y esa libertad es la esencia de la libertad.”

Si una mujer accede a estos términos podrá unirse a las profesiones y no ser contaminada por ellas. “Podrá librarlas de su afán de posesión, de sus celos, de su combatividad y de su codicia. Podrá emplearlas para tener una mente suya, propia, y una voluntad suya. Y podrá usar esa mente y esa voluntad para abolir la inhumanidad, la bestialidad, el horror, la locura de la guerra.

A esto, pues, conduce un feminismo bien entendido: a hacer de las mujeres colaboradoras eficaces de los hombres en la construcción de un mundo nuevo, luminoso, habitable para aquellos en quienes lo mejor de la humanidad se manifiesta: la inteligencia, el amor, la justicia, la laboriosidad.

Intentar poner las bases de ese mundo no es todo, pero es bastante para una sola persona y una sola vida. Virginia Woolf, en un momento de reconciliación consigo misma, se absuelve: “Sabe Dios que hice mi parte, con mi pluma y con mi voz, en pro de la especie humana. Sí, merezco una primavera. No le debo nada a nadie.”

Los deudores somos nosotros, a quienes obliga, con su ejemplo, a continuar su lucha, su tarea, su obra.

I D I L I O

HOMENAJE A MANUEL JOSÉ OTHÓN

Gola de garras, humareda,
sangrientas alas de metal. Hendiendo,
ensangrentando el humo, desangrando
el humeante caracol del fuego,
se abre el águila en oro enrojecida.

Es verdad: amanece. Y en cenizas
de ayer apenas, otra lumbre ciega,
sepultada en cenizas.

Un cárdeno follaje reproduce
su colmena de moscas en los párpados
del dormido. En los párpados caídos
del que despierta enfermo. Y amanece:
hielo fundente, claraboya
agujerando el techo de la fiebre.

Palabras ya de muerto;
bebió palabras ya de muerto, el ojo.

Decir: hasta en la voz que me devuelven,
escrita hasta los huesos;
la firmada por mí, que no leíste
—pues no hallaron la casa, pues no estabas,
pues acaso no te adivinaron—,
palabras ya de un muerto me devuelven.

Y fue la asfixia, y la cercana
hoguera de las calles, la clausura
de la ciudad, y el girasol del polvo.

Pero tal vez alguno sobreviva
del combate en el que entró cantando;
alguien en vida, y mire
sobre la noche y sus manteles ebrios.

Y esto fue la garganta del minero
condenada a quemarse en el derrumbe;
el puente a medias, la extinguida
antorcha atroz del ciego en despoblado.

Pero alguien sobrevive que recuerda
y que amanece, y rompe la simiente
en que un árbol trisal convalecía:

El día del milagro, el oro en llamas;
el distrito de nuevo corroído
por los pasos, los cuerpos enojados,
y el alma mía, y las banderas.

De suyo, ha concebido la doncella
un guerrero con armas, y en la plaza
se sienta un hombre, y a cantar de suyo.
Arte solemne y libre, sol parido;
voz humana llamando, rescatada.

Y es el águila abierta, y la semilla
y el árbol desplegado, y es el freno
en la boca del tigre oscuro,
y es la fuerza en la mano que lo rige.

LA CAMISA

Por Gastón MELO

Dibujos de Manuel FELGUÉREZ

I

Mi querida Lisa:

Perdona que empiece con esta fórmula. Yo sé que tú las detestas. Son "poco elegantes"; pero en este caso, espero que lo comprendas: Es una nota de despedida, y hay que ser corteses. Por lo tanto me apresto a darte las gracias. Sí, las gracias. ¿Pensabas acaso que era mal agradecido? ¡Todo lo contrario! Así, pues: Gracias, muchas gracias por todo el mal que me has hecho; por haberme mostrado los innumerables caminos que puede tener lo innoble. Gracias por haber matado al romántico muchachito que creía en los seres humanos, en la bondad, en el desprendimiento y en todo lo que tú, tan sabiamente, le has hecho ver que no existe. Gracias también por este incipiente alcoholismo — al cual, para ser honesto, ya me inclinaba. Pero sobre todo, debo agradecerte la sutileza con que fuiste depositando, cauta y dulcemente, este verdadero tesoro de veneno en mi alma. ¡Me será tan útil en adelante!

En fin, gracias por haberme enseñado a ser cobarde, por la inapreciable arma de la hipocresía, por la hermosa capa del egoísmo, por la llave maestra de la indiferencia y, sobre todo, por el detallado mapa de la crueldad. Y para que veas que no fueron infructuosas tus enseñanzas te dejo una camisa. Justamente la que traía hoy. Una última delicadeza no se le niega ni a un enemigo. ¿Verdad? —V.

P. S.

Te encargo a mi fantasma; seguramente él, a su vez, cuidará de hacer más placentera tu soledad.

II

Un agudo silencio le traspasó los oídos y se esparció por sus nervios, mientras la casa se afirmaba a su alrededor agresiva y burlona, enteramente blanca, como una cripta. Ni un movimiento. Ni el más breve parpadeo. Solamente una pausa absoluta, estancada, frágil de tan dura y cristalina.

Tomó de sobre la cama la camisa y la examinó. Todo inmóvil. Pasó la mano por la raya oscura del cuello y la

dejó otra vez en la cama. Nada. Todo completamente quieto. La vida parecía detenida por alguna falla natural del universo.

A través de la ventana, el sol grande y cálido de la tarde hacía brillar las plantas del jardín y los infinitos seres luminosos que vibraban en el aire.

Sin darse cuenta caminó por el pasillo hacia la escalera, que bajó sin sentir, con los brazos colgando, rotos y abandonados al viento. Durante un rato estuvo inmóvil en el centro de la estancia. Hubiera querido tener algún pensamiento, algún sentimiento que le indicara que todavía estaba viva; pero todo se deslizaba tan perfectamente en ella, que no sentía ni siquiera su respiración. Tenía la cabeza llena de aire, o de algodón, o de niebla. De nada.

Poco a poco fue saliendo la noche. Las sombras invadieron, primero tímidas y pequeñas, después poderosas, incontenibles. El jardín trataba de meterse por las ventanas. Un dedo helado le dividió en dos la espalda, y el pánico se le enredó en la garganta. Se precipitó sobre una lámpara y, al encenderla, tiró un cenicero que se estrelló sin eco. Las sombras retrocedieron, rencorosas.

Algo viscoso empezaba a moverse dentro de ella. Una por una fue prendiendo todas las luces, la chimenea, el tocadiscos... Se sirvió un trago de ron, lo apuró y se sirvió otro mientras caminaba lentamente por la sala. De pronto sus ojos tropezaron con el cenicero roto y las colillas aplastadas.

—Se fue —dijo en voz baja. Pero aquello no significaba nada. Un mero sonido, casi gracioso.

La música empezó a reptar, a treparse en las paredes con sus millones de patitas, cubriendo el techo y los muebles, enroscándose en las piernas, hacia arriba, haciéndolas balancearse.

—Se me fue.

Y se derrumbó sobre un sillón.

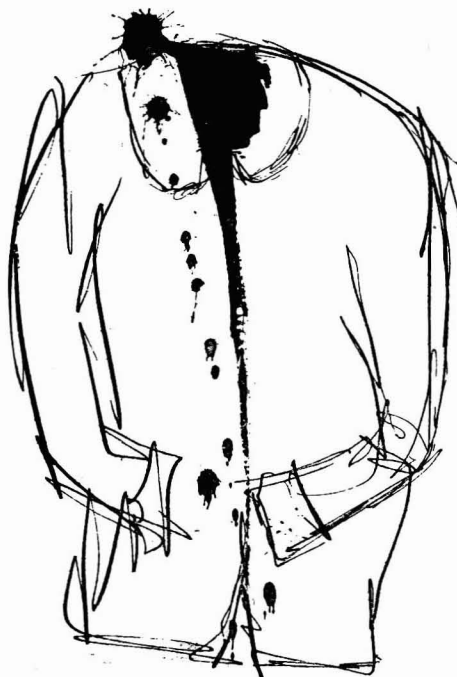
—Se... me... fue.

Las palabras no entraban en su cerebro, pero una ligera línea oscura se fue formando entre sus cejas.

Se sirvió otro vaso. La danza dorada, inmóvil de la chimenea atrapó sus ojos. La casa comenzó a hacerse un globo enorme, ingrátido, sin contornos, mientras su figura se reducía como si fuera ella misma la que estuviera ardiendo.

Ahora la música estaba ya en el vaso de ron; la veía derramarse sobre la mesa y caer en cascadas lentas y transparentes hacia el suelo, que se estremecía a su contacto.

—Se me fue.



Su cabeza recogió desordenadamente una parvada de imágenes en desbandada (cejas, ojos, labios, párpados) que las llamas lanzaban hacia arriba en diminutos fuegos de artificio, que le quemaron la boca. Echó la cabeza hacia atrás para terminar el vaso de ron que le calmaba momentáneamente la sed que la abrasaba. De las comisuras de sus labios resbalaron lentamente dos hilillos de alcohol que se juntaron sobre el pecho, y escurrieron rápidamente entre sus senos.

De pronto las imágenes en rebelión le azotaron por turbadas el cerebro: él entrando con su cara desolada y sus ojos llenos de vidas inconfesables. Él sentándose. Sus zapatos cafés. Su voz como dos sonidos paralelos, entre los que se alargaban las palabras. Sus solapas. Sus pantalones llenos de sus piernas.

—Se me fue. Todo él. Con su calor y sus manos frías. Con su lugar y su aire y todo. Se me fue todo él. Todo.

Algo hirviendo le subió por la garganta hasta los ojos totalmente abiertos.

La casa se había convertido en un vientre enorme, erizado de dientes, que digería toda aquella atmósfera de maligna densidad.

Se incorporó tratando de asirse, o de apartar aquella niebla pertinaz y huidiza, llena de música.

“Come back Liza, come back girl.” La escalera se bamboleaba al ritmo algodonoso de la música. “Wipe the tears.” “Se me fue.” Como un intestino que se alarga o se estrecha. Todas las paredes estaban vivas, pegajosas de música. Trataba de separar las manos de los muros, pero aquella capa viscosa se le adhería a las manos y los pies impidiéndole avanzar. Al fin, en la cama: la camisa ausente de forma, deshabitada.

Se tendió, dulce y torpemente, al lado del bultito blanco. Con mucho tiento, con el terror agolpado en la punta de los dedos, fue alargando la mano hasta tocarlo. Y la pústula se reventó. Desde lo más hondo, desde la sima donde se gestan los gritos, un sollozo subió como un temblor eléctrico, chocando contra todos los ángulos de su cuerpo, hasta salir por su boca hecho un coágulo borbotante. Después el silencio trémulo, en espera de la tormenta. Pasaron los segundos, los minutos, y la tensión del silencio fue cediendo paso a un cansancio abotagado y amorfo. Sólo sentía el peso quemante de sus lágrimas deslizándose mansamente sobre su cara.

—¿Por qué, por qué, por qué? Si yo... ¿qué te faltaba? No entiendo, no entiendo. Nunca... Estabas como aislado... Yo te di todo, todo. ¿No?

Con mucho cuidado, como si se fuera a romper o a esfumar, tomó las mangas de la camisa y se las enredó alrededor del cuello. “Aquí, aquí estabas tú, todo tú. Aquí tus brazos y tu espalda; estos pliegues... Tú, tú.” Y la

apretaba contra su pecho hasta hacerse manchas rojas. “Como besos...”

La sed le pegaba la lengua, enorme, ajena a su boca, contra el paladar.

Las paredes habían vuelto a quedar inmóviles, achata-das, con aire de enemigas en acecho.

Regresó a la sala con la camisa apretada contra el cuerpo. Su rostro erosionado se destacaba, hinchado, en medio del la enorme desolación. Sed. Las cosas tenían la rigidez del miedo, y en la chimenea los leños carbonizados descubrían sus entrañas rojas de sed. Se sirvió un vaso de ron y lo bebió de tres largos tragos, que sintió como algo crudo y vivo que le daba calor. Maternalmente colocó la camisa en el respaldo de una silla y se sentó frente a ella. Un oleaje subterráneo la fue poseyendo.

—¡Idiota!

La palabra formó un globito de cristal purísimo que se hizo añicos contra la silla.

—¡Imbécil! ¡Idiota! ¡Estúpido!

Ahora eran un río lleno de remolinos y cavidades oscuras.

—¡Idiota! ¡Idiota! ¡Idiota! ¡Idiota!

Ahora eran afiladas, brillantes y perversas.

—¿Que soy vieja, muchachito imbécil?

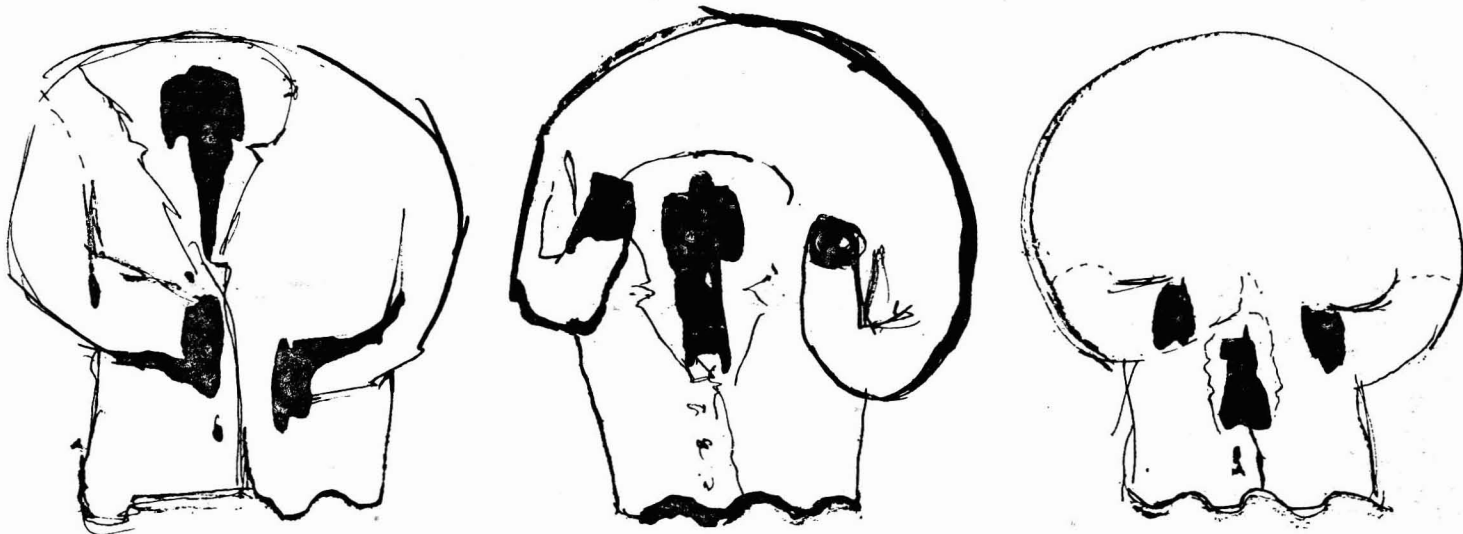
Y su rostro minuciosamente estragado, temblaba, convulso, detrás de los borrones de cosméticos, como una máscara guardada mucho tiempo que de pronto se saca al sol.

Se avalanzó sobre la camisa mordiéndola y rasgándola, escupiendo los pingajos húmedos en sangre de sus uñas rotas y lágrimas y saliva, hasta arrojarla en las brasas con violenta impotencia.

Se quedó vertical en medio de su respiración arremolinada.

Una llamita brotó de pronto en lo blanco, tímida y alegre.

Estaba sintiéndose arder. El corazón, con la fuerza de un puño, la empujó sobre el fuego. Rojo amarillo alfileres y mordidas de rata en sus manos y brazos. Apretó el guñapo humeante contra su cara, buscó la botella de ron en alguna parte de la casa bamboleante y bebió con la tos arañándole la garganta. De pronto el suelo se le vino encima con olor a polvo y dolor en el costado izquierdo pero el aire no se cerró detrás de su caída y quedó al fondo de un pozo vacío de paredes de aire con el techo por cielo mucho más benévolo que el otro que empezaba a rasguñar los vidrios de las ventanas empujado por una aurora limpia y cruel que se le metía por la nariz produciéndole náusea porque la mesa la iba a pisotear con su olor a bosque nacido de la alfombra con alma de piedras que cultivaba gusanos que trepaban por sus muslos blandos cuerpecitos asquerosos para depositarse en el techo devorando paredes para hacerlo bajar a cobijar su sueño que le pulverizaba los párpados bajo la camisa quemada.



DOCUMENTOS

El vocablo 'intelectual'

Por Pierre FOUGEYROLLAS

Se puede y hasta se debe deplorar que el adjetivo *intelectual* se haya sustantivado para designar indebidamente a un conjunto de personas que ni sociológica ni psicológicamente resultan definibles sin ambigüedad.

En efecto ¿dentro de qué fronteras se pierde esta calidad? Si lo intelectual se define en oposición a lo manual, ¿será entonces menester afirmar que el empleado de oficina, el comisario de policía son, con los mismos derechos que el escritor, el profesor y el cineasta, intelectuales?

Por lo contrario, si se define lo intelectual por una actividad específica generadora de productos específicos como libros, cuadros, obras musicales, etcétera, ¿será, pues, preciso excluir de la categoría de los intelectuales al maestro que se limita a transmitir un conocimiento?, ¿y no tendremos que admitir forzosamente que la actividad del militar (que en nuestros días se opone tan fácilmente a la del intelectual) se relaciona con la enseñanza y la ingeniería?

Todo nos induce a concluir que el sustantivo *intelectual* tiene un carácter vago e incierto y, sin embargo, debemos reconocer que el nacimiento y la utilización de este sustantivo no se deben a una pura y simple perversión del lenguaje.

La sociedad moderna ha transformado la actividad de la inteligencia especulativa, reflexiva y creadora —antaoño liberal— en actividad asalariada, a veces mercenaria, es decir, en una forma de trabajo social. Así pues, ¿cómo evitar hablar de profesiones intelectuales, de trabajadores intelectuales o, más simplemente, de intelectuales? En el momento en que la economía mercante absorbe la actividad de la inteligencia, aparecen los intelectuales, personajes sociales *reificados*, en quienes la inteligencia se ha convertido en instrumento de trabajo creador de productos para los mercados de libros, de cuadros, de composiciones musicales... A la era del mecenato sucede así la del mercado libre, acaso en espera de la época de la planificación cultural.

No queremos decir que nuestros intelectuales sean inferiores a sus ancestros de la Antigüedad y de la Edad Media; simplemente deseamos indicar que son diferentes, es decir, enajenados de manera diferente y obsesionados por otros problemas.

Se puede decir que esta nueva enajenación, como la del obrero, es una *reificación* mientras el intelectual queda limitado a una producción cuyos resultados concretos lo convierten en tal.

Libre de los mecenas y sometido a las leyes del mercado, el intelectual moderno (por otra parte, sólo existe —*stricto sensu*— el intelectual moderno) se adapta mal a la sociedad que lo convierte en lo que es. Los intelectuales tienden a formar, en reacción contra las inmoralidades, los arcaísmos y las irracionalidades de las sociedades existentes, un partido,

una *intelligentsia*, como se le ha llamado en Europa oriental y central. Este partido se proclama como el partido de la verdad, de la justicia y del honor del hombre; a veces, también, el partido de la utopía, de la desencarnación y de la impotencia.

Lo que hay de cierto es que, sintiéndose miembros de una república de las letras, los intelectuales no se integran a las repúblicas temporales sino pagando el precio de dificultades que jamás llegan a superarse completamente. Con la nostalgia de un utópico poder espiritual no logran definir, de manera estable, sus relaciones con el poder temporal.

Al intelectual como tal que pretende permanecer tal, cualquier inserción social y política resulta, a la larga, insoportable. Si se adhiere sin reserva a una causa, helo traicionando las exigencias de verdad y de universalidad que le son consustanciales; si reasume su libertad al haber transcurrido algún tiempo después de su adhesión, he aquí que los santurriones de la política le tratan de renegado; si rehúsa cualquier alianza y cualquier compromiso, helo tachado de asexualidad cívica. La mala fortuna del intelectual ante los demás y ante sí mismo se debe —se-

gún nosotros— a un desconocimiento (propio y por parte de sus semejantes) de su función social esencial. En efecto, si en calidad de especialista, el intelectual puede suministrar a la sociedad aportaciones *positivas* en su campo propio, si en calidad de simple individuo puede, como cualquier otro, contribuir *positivamente* a diversas empresas, no podría tener, como intelectual, sino una función específicamente *negativa*.

En épocas de opresión, encuentra, llegado el caso, comunidad de espíritu y de sentimiento con el pueblo en su conjunto, al participar en una lucha liberadora eminentemente oposicionista, es decir, *negativa*. Pero cuando desea, en nombre de la inteligencia, proponer soluciones positivas a los problemas sociales y políticos, la compromete con lo contingente de sus vivencias individuales, y pronto se convierte en trovador o en bufón de los poderes temporales.

Fuera de su propio campo de acción, el intelectual no puede sino rendir testimonio del poder negativo, antifetichista y radicalmente crítico del espíritu, o bien comportarse como una persona cualquiera entre otras semejantes.

El mesianismo de la supuesta clase intelectual es el principal enemigo de quienes reciben el nombre de intelectuales.

Hombre de pensamiento, el intelectual participa en una enajenación específica cuando quiere resolver los problemas de la acción como intelectual. Sin embargo,



"Fuera de su propio campo de acción el intelectual no puede sino rendir testimonio del poder negativo"

nos parece que, aparte de su retiro en la torre de marfil y de su ingreso en religión política, el intelectual contemporáneo dispone de otras actitudes posibles.

Al escribir estos principios pensamos en las enseñanzas de Max Weber y en su esmero por distinguir en el mismo hombre al sabio detentador de cierto número de resultados *teóricos* y al ciudadano presa de las incertidumbres de la *práctica* política, la cual, independientemente de esfuerzo alguno, sigue siendo una aventura en la que, menos que en cualquier otra, nadie tiene la seguridad de hacer cuanto dice ni de decir cuanto hace.

No se abstengan el poeta, filósofo, matemático, historiador, pintor, músico, sociólogo, biólogo, físico, economista, etcétera, de participar en la vida política. Pero participen sin creer que la autoridad de la poesía, de la filosofía, de las matemáticas, de la historia, o de cualquier otra disciplina garantiza, en cualquier campo, que su acción no correrá los riesgos de ineficacia, de perversión y de falta de autenticidad propias de los proyectos y empresas políticas.

En política, el especialista puede tener el papel de experto. Si quiere pasar de esta actitud a la de militante o de hombre de política, es menester que sepa que lo hace corriendo riesgos propios; dicho en otros términos, debe saber que en este campo, la relatividad científica y la universalidad humanista ceden la plaza a un *fiat* que es siempre, en cierta manera, irreparable, y a manifestaciones de las que el porvenir nunca habrá acabado de aclarar si se trata de verdades engañosas o bien de engaños verídicos. Por consiguiente, nos parece deseable que el intelectual no corra el riesgo de actuar políticamente como tal y que reconozca con vigor que su temperamento, sus vivencias y *prejuicios* constituyen, más que su cultura, su bagaje político.

Advirtamos, por otra parte, que si los intelectuales estuvieran en condiciones de proponer una política de la inteligencia y del hombre universal, ya no habría lugar a conceder valor alguno a los criterios democráticos. En efecto, ¿no sería menester hacer entrega de todo el poder en manos de esta aristocracia del espíritu, como en una república platónica?

Sin duda es necesario optar entre el ideal democrático y el mesianismo intelectual, y reconocer que, si bien a veces la inteligencia ha servido a la causa democrática, le ocurre también servirse de ella para tentar vanamente de sustituir los poderes tradicionales con su poder de casta.

Optando (por cualquier tipo de razones que sería demasiado largo exponer aquí) en favor del ideal democrático, creemos preferir la igualdad jurídica entre ciudadanos, al ilusorio privilegio del intelectual, en materia política.

En verdad, la conciencia intelectual es una *conciencia desdichada*, porque la salvación que contempla para el hombre universal implica medios de realización de los cuales no dispone. Por ello busca alcanzar la alianza de un brazo secular en la persona de los humillados y ofendidos, quienes no dejan de ceder el lugar a los comisarios políticos de cualquier tipo, a los cuales acaban sirviendo los intelectuales creyendo servir al hombre. El in-



"la actividad de la inteligencia pertenece a todos los hombres"

fortunio de la conciencia intelectual reside en la convicción ética de tener acceso a lo universal y de poder, a partir de ello, universalizar lo particular.

El intelectual no realiza su propia salvación sino cuando reconoce que la actividad de la inteligencia pertenece a todos los hombres en grados diversos y cuando asume al mismo tiempo la otra parte, la parte no intelectual que en él reside.

Si bien es cierto que no hay, por una parte, "primitivos" y, por otra, "civilizados" y que en cada hombre coexisten y se compenetran el primitivo y el civilizado, es menester admitir en todos la coexistencia y la compenetración del intelectual y del no intelectual.

Existen especialistas técnicos y culturales; empero, no hay, propiamente dicha, una especialidad intelectual. Y sin embargo, estancados en un simbolismo de casta, de capilla, de grupo o círculo de iniciados, cuando los creadores espirituales sufren lo que Marx llamaba "la degradante división del trabajo", se les juzga como intelectuales y ellos mismos declaran serlo. Aquí, por precaria que sea la ilusión lingüística desde el punto de vista antropológico, no es por ello menos consistente socialmente.

Así, nos encontramos ante lo que a la vez origina lo consistente y lo precario de la condición del intelectual. Intelectuales, sí, lo somos ante los ojos de los demás y —por decirlo así— bajo la mirada que la sociedad dirige hacia nosotros.

Entre nosotros mismos, sólo somos: los unos poetas, otros filósofos, matemáticos, historiadores, etcétera, es decir, quedamos claramente determinados, lo que no ocurre con el término de *intelectual*, que nos confunde con lo que no somos.

Si no creemos o bien si ya no creemos que la clase obrera sea un mesías colectivo del cual debe esperar su liberación el hombre contemporáneo, con mucha mayor razón ¿cómo hemos de creer que la clase intelectual —este fantasma de la imaginación social ideologizada— haya de representar papel semejante?

Bajo el nombre de *intelectuales* se designa a la enajenación en que nos sume la sociedad circundante e invasora. No añadamos una justificación y una racionalización ideológicas a la consistencia sociológica de esta enajenación.

Al igual que la condición proletaria no es un ideal sino un estado, de la misma manera la condición intelectual es una cierta petrificación de la existencia social y no el signo de un magisterio universal. El espíritu se dirige hacia donde desea o acaso hacia donde puede.

Sin duda alguna la *intelligentsia* tiene un papel importante en todas las ocasiones en que se trata de derrocar una tiranía y de destruir ídolos. Por ello, sus luchas contemporáneas contra el totalitarismo y el colonialismo revisten una gran importancia. Pero cuando la sociedad ha alcanzado una especie de nivel democrático mínimo (difícil de definir, reconozcá-

moslo), los intelectuales deben ser especialistas en sus campos de acción respectivos, y, en cuanto incumbe a la vida política y sus problemas, deben aceptar ser ciudadanos como los demás.

Ya es tiempo de que pierda el carácter de tema sagrado e intocable la cuestión de los intelectuales, porque considerar a los intelectuales como profetas implica tratarla con ánimo fetichista. Inversamente, el odio por los intelectuales es síntoma siempre inquietante de una mentalidad propicia a la opresión. Una de las manifestaciones decadentes del pensamiento moderno es la creencia en una vocación característica de los intelectuales, fuera de la actividad en que cada uno de ellos es competente y al margen de este

poder crítico del espíritu de que hemos hablado.

En realidad, con el vocablo intelectual se designa un hábito que puede ser un desecho, un uniforme o hasta una librea. Es evidente que la sociedad nos condena a no vivir desnudos; empero, no por ello hemos de hacerla responsable de la importancia que concedamos a nuestro hábito. Nos compete, pues, juzgar los alcances de la *intelligentsia* a la que pertenezcamos y también nos corresponde distinguir entre la intelectualidad —esfera separada de otras esferas— y la inteligencia, cuya posesión no se garantiza con ningún estado social.

Tomado de *Arguments*, París, IV trimestre de 1960.

—Traducción de Raúl Ortiz y Ortiz.

ARTES PLÁSTICAS

Joaquín Torres García

1. El pintor

Por Sergio BENVENUTO

I. DE LA NADA AL CLASICISMO

"... en Montevideo no había nada..." — pensaba Torres García, adolescente, antes de su partida hacia Europa. Y podríamos agregar: nada más que una tradición gauchesca moribunda, vacas, positivismo y las guerras civiles de una nacionalidad reciente y mal asentada. El modernismo, esa renovación, todavía no había acontecido.

Una vez en Cataluña —la tierra de sus padres— el joven Torres García pasó por la inevitable academia finisecular; pero luego practicó el impresionismo en una versión próxima a Toulouse Lautrec. Poco más tarde, cuando esas primeras experiencias se le revelaron insuficientes, Torres García hizo el primero de los varios "descubrimientos" de su vida: la cultura clásica.

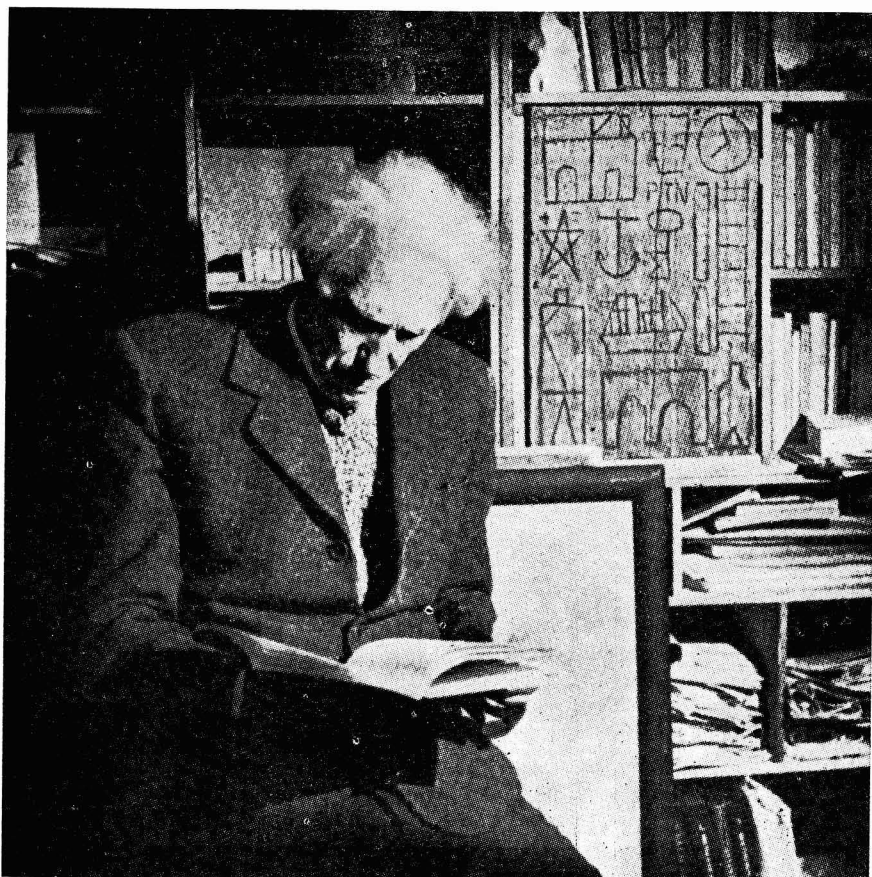
El encuentro con el arte y la tradición clásica (Platón le fascina) le comprometió desde el comienzo de su obra con las más remotas raíces de la cultura occidental. Ya desde 1900, el producto maduro de su encuentro será el "clasicismo mediterráneo", un apasionado ensayo para resucitar el tronco muerto y disgregado de la tradición antigua, insertándola en Cataluña. Torres, hasta casi sus cincuenta años, intentará actualizar y revivir esa tradición. Pintará, escribirá y polemizará, enseñando y trabajando incesantemente para consolidarla. Lo que para otros fue vacía imitación de modelos caducos o apático reconocimiento de los valores clásicos, para Torres no podía ser sino afán y trabajo. Era su modo, en el fondo ya muy europeo, de enfrentar simultáneamente la crisis finisecular y sus productos. Era, entre otras cosas, el repudio y la respuesta al positivismo naturalista, del cual no estaba totalmente liberado ni siquiera el propio impresionismo que, a juicio de Torres, era demasiado invertido y sensual, a la vez que sospechosamente triunfante. La primera ruta de Torres será, es cierto, una evasión nostálgica

ca que si bien tiene el antecedente de Puvis de Chavannes, ya le singulariza entre los grandes pintores europeos coetáneos, quienes sólo conocieron una mediocre enseñanza académica que pronto abandonaron por las innovaciones revolucionarias. La diferencia consiste en que Torres va mucho más lejos por el primer camino y remonta el curso de la tradición hasta sus fuentes, porque se descubre esencialmente comprometido en ella. El uruguayo no había nacido en el extremo inferior de la curva de una tradición clásica gastada, cuya decrepitud era patente en la insania de la misma enseñanza académica que pre-

tendía conservarla en vano, anodinamente, por una parte, y por otra en la revuelta crisis cultural de fin de siglo. Por el contrario, había nacido en una aldea silente y había descubierto de un solo golpe, recién llegado de la "nada" montevideana, la deslumbrante fascinación de lo clásico (la misma que, después de todo, le conservó milenariamente vivo en la cultura occidental). Inevitablemente, Torres trataría de rescatar su esencia, que no se resignaba a ver desaparecer. En esas condiciones, este experimento no carecerá de un saldo positivo.

El "clasicismo" de Torres, ya desde entonces, es bien distinto de lo que aún hoy suele denominarse así. En primer lugar, si Torres es consciente de la importancia de una tradición, comprende la necesidad de *refrescarla originalmente* para hacerla vivir; en segundo lugar, preocupado por la esencia y no los caracteres más contingentes del clasicismo, Torres tiende a identificarlo con la noción de armonía y equilibrio, con la *estructura*. Está ya encaminado hacia los "valores formales", que desde un frente opuesto pero convergente, el de los sucesores de Cézanne, más tarde, habría de salirle al encuentro bajo la forma arquimoderna, compleja y revolucionaria del cubismo. Dicho en pocas palabras: *Torres es clásico pero no académico*, sabe de la necesidad de eludir a toda costa la copia y el pastiche. Está por eso mucho más cerca de lo moderno de lo que pudiera parecer a primera vista.

Por otra parte el clasicismo de Torres no tenía por fin exclusivo rechazar las innovaciones gratuitas o pueriles, los experimentos y rarezas a veces injustificados de algunos contemporáneos. No era tampoco solamente una manera de fidelidad a la representación real, que se hallaba a la sazón en retroceso. *Era también un repudio a toda forma de subjetivismo sensual o romántico*. Y los impresionistas, bajo una cierta óptica, eran eso. Pintores de la luz y la atmósfera, fueron el bri-



Torres García—"Prototipo del artista de una época crítica"

llante epígono del barroco y el romanticismo. El clasicismo de Torres, en cambio, despejado y estático, mural, arquetípico y sobrio en su paleta, consignaba un firme afán de objetividad. Si ponía un freno a los impulsos irracionales, al sentimiento, a los fantasmas de la imaginación, era igualmente opuesto a los desbordes sensoriales de los epígonos realistas.

Todo ese mundo invertebrado, ese subjetivismo subyacente en el lirismo luminoso e informal de los impresionistas produjo la desconfianza y el rechazo del propio Cézanne primero, de Torres luego, y del cubismo más tarde. Por un camino diferente, la idea de *estructura* que dominaba a Torres era un eco indirecto y lejano de Cézanne y un anticipo del formalismo geométrico de los cubistas. El punto de encuentro eran los *valores formales*. Esa convergencia se irá acentuando con el tiempo, pero por ahora la divergencia domina: *si Torres precedió la "revolución" cubista, fue con una "restauración" clásica*.

Su futuro cambio de frente será, por eso mismo, un testimonio de inmenso valor para el arte contemporáneo.

II. EL DESCUBRIMIENTO DE SÍ MISMO

Alrededor del año 1918, inesperadamente, Torres García renunció al futuro prometedor de su proceral clasicismo mediterráneo (en el cual el nacionalismo catalán veía una forma reivindicadora); para echar por la borda su prédica y su obra anterior. En un admirable testimonio de rigor y autenticidad intelectuales abandonó su pasado y se volcó a la dinámica, al subjetivismo, a la "modernidad". 180 grados nada significan para un buscador de verdad. No será siquiera la última vez que sea capaz de dar un vuelco de gran entidad. Pero la índole auténtica de esos vuelcos está subrayada por una profunda continuidad que subyace en los movimientos sinuosos y contradictorios del itinerario intelectual de Torres. Es siempre el agotamiento (o la maduración) de una etapa lo que genera la siguiente. Por encima del salto a lo nuevo hay una profunda continuidad de lo viejo. Hay siempre elementos esenciales que se transmiten por encima de los vuelcos, que hacen de puente, cuando no de motor del cambio.

En su pintura, las clásicas figuras del período anterior ceden el paso al dinámico movimiento de la ciudad. Con Rafael Barradas se lanza a pintar la ciudad, que hasta entonces había estado al margen de la pintura catalana. La ciudad, el tema moderno por excelencia, era el camino directo hacia lo nuevo. La limpidez cristalina de los arquetipos clásicos se sustituye por el bullicio y el humo de la urbe industrial. Ese cambio temático es más significativo de lo que parece a primera vista. La ciudad era el testimonio, el arquetipo y el símbolo real, concreto y viviente: la modernidad, con todos sus vicios y virtudes. Era el tiempo, la vida y la historia en movimiento, era el principio del desorden. *Era el tema anticlásico por excelencia*.

Ese monstruo multiforme de contornos imprecisos, dentro de los cuales el hombre moderno diluye su vida y perfecciona sobre ella los peores males de la civilización moderna, eso era la ciudad. Si era el recinto de todos los refinamientos de la vida moderna, era también el resu-

mido de todos sus males, multiplicados por la aglomeración desmesurada, fuera de escala, que el propio habitante no alcanza siquiera a comprender ni a conocer en su funcionamiento. Esa pesadilla se ha acabado por ser de la obsesión de los urbanistas modernos, es el contexto físico de la masificación, del crecimiento canceroso de la vida industrial, del tecnicismo hipertrofiado, es el lugar de la enajenación, de la miseria y la abyección. Es lo más opuesto a lo clásico, por falta de acuerdo entre forma y función; pero es también, simplemente, el mundo y la vida. Y Torres se lanzó a pintarla, *buscando en ella algo permanente, sí, pero entrañablemente radicado en la realidad de todos los días*.

El dislocamiento de su trayectoria anterior responde a un imperativo irrecusable de su pensamiento. En la interioridad de su propia conciencia, este artista maduro de casi cincuenta años se encontró frente a frente con el hombre moderno. Él mismo había eludido su clasicismo que —ahora lo sabía— era demasiado temático y utópicamente universal. El velo se corrió desde dentro. Y en esa admirable rendición de cuentas consigo mismo que Torres testimonia en *El descubrimiento de sí mismo*, contempló florecer el mundo de su propia intimidad, el mundo subjetivo, temporal, tantas veces repudiado antes. El enemigo le había minado desde dentro. Había pretendido exclaustrarlo pero no lo pudo, sin embargo, filtrar. Puesto que había sobrevivido y desbordado los límites trazados por la objetividad ideal del clasicismo, había que reconocerle la victoria. Pero esa victoria no era la derrota de un artista inteligente e incondicional como Torres: era el triunfo. Y sobre todo porque en el corazón de este nuevo descubrimiento, el segundo de su vida, Torres siente que debe conservar la intuición fundamental del período anterior. Hay un puente. Abstruso, incomprensible, pero hay un puente. Torres ha entendido que sólo la maduración de la íntima conciencia, recién descubierta en toda su plenitud, la hace el motor, el único posible, hacia lo universal. Hacia lo universal auténtico. Porque es la única garantía contra el pastiche y el amaneramiento, contra la mentira artística. Esa fuerza incontenible que había echado por tierra casi veinte años de trabajo, veinte años de lucha, era la única capaz de levantar un arte verdadero. El enemigo, purificado en la lucha, se tornó en el aliado principal.

III. LAS NUEVAS EXPERIENCIAS

Había que revisarlo todo. Todo lo pensado y todo lo pintado. Torres había comprendido primero que los "modernos", absortos en el instante y la novedad, en la primacía desenfrenada de lo subjetivo, estaban ante *una puerta cerrada a lo universal*. Pero el clasicismo también; "era nostálgico"; enquistado en un pasado remoto e irrecuperable, ceñido a arquetipos formales e ideales demasiado arraigados tampoco era, en el fondo, auténtica universalidad. Hubo de aprender luego que sólo cuando es un imperativo irrenunciable, el impulso subjetivo se purifica y vale. Recíprocamente, sólo cuando el clasicismo sea el producto de ese mismo impulso, será válido. *Un clasicismo viviente no podía ser sino moderno, esencialmente actual*. He ahí el eje de la

cuestión y del cambio de frente. Había que encontrar un nuevo equilibrio y lograr un arte a la vez clásico y moderno.

Es por eso que Torres, al romper con el clasicismo mediterráneo, no reniega sino de una parte de su verdad anterior. La menos verdadera. El camino había sido errado, pero lo que implícitamente suponía o deseaba ser estaba bien. *El descubrimiento de la tradición no se borrará jamás de su pensamiento*. Por el contrario, puede decirse que la nueva etapa de la "modernidad" estará orientada en la búsqueda del hilo conductor de la tradición, que ha de encontrarse —ahora Torres lo sabe— en el seno mismo de la palpitante modernidad. Pero simultáneamente ha de estar, ha de brotar de la interioridad de la propia conciencia. El camino es distinto, inverso, el fin el mismo. Es en la propia vida que ese filamento de la tradición será encontrable como una arteria vital y oculta o, de lo contrario, seguirá siendo siempre utopía verbal y sucédanea. Una palabra vacía.

¿Acaso buscar un lenguaje nuevo y perfecto para un mundo y una cultura nueva no era mucho más clásico que reiterar modelos clásicos? Y en la marea del arte "moderno" está ocurriendo, mientras tanto, eso mismo. La vertebración del cubismo le ha constituido en un arte "clásico" a su manera, original y nueva, esforzado en ser el lenguaje de su época. Ese invento genial se ha constituido, por otra parte, luego de la Primera Guerra Mundial, en la más perfecta conformación de un lenguaje anti-impresionista que era dable imaginar: un clasicismo anti-sensual y sin tema, liberado de la atmósfera y ceñido al plano y la forma, dado a la progresiva recuperación del color desde una concepción planista, musical. Su concepto fundamental radica en la forma (la estructura para Torres), que es geometría y estilo en el cubismo. Y Torres no podrá permanecer insensible a eso. Por el contrario, se aplicará a indagar en el cubismo y el arte abstracto que surgirá de él, el camino hacia un arte nuevo. Esa indignación había de insumirle una década. Durante ese tiempo viaja y pinta; Estados Unidos, Italia, París finalmente. Recorre todas las experiencias y posibilidades a su alcance. Experimenta todo como pintor, trabajando como pintor, porque verdad y trabajo, para este incansable, son lo mismo. Así el expresionismo, el fauvismo, el cubismo y la abstracción le irán revelando sus secretos y sus posibilidades en el trabajo, en la realización. Hay obras de ese período de radical y a veces jocoso expresionismo, otras se encaminan lentamente hacia el cubismo o la abstracción. Una nueva idea se abre lugar: el *primitivismo*, que más bien valdría llamar elementalismo o esquematismo. Es la búsqueda de los elementos esenciales de una composición, o una figura, o un gesto. Por ese camino irá Torres, al encuentro de un *nuevo clasicismo* que está por detrás de lo clásico, y que encuentra ejemplificado en lo que llamará la tradición universal del arte abstracto; en concreto: la historia del arte menos los ciclos greco-occidentales de cuño clásico.

Torres ha descubierto en la intimidad del clasicismo griego y renacentista, la función esencial que allí tienen la medida y la geometría, que todo lo filtran y estructuran, sobre la cual se engarza la imagen normal de los objetos. A partir

de esa función soportante de la forma y reduciéndose a ella, *Torres concibe un clasicismo limitado a su esencia y liberado de la imagen normal de la realidad*. Podría hablarse de un *clasicismo funcional y no temático*. En vez de interesarse sobre todo en el elemento portado por la forma (la imagen real normal), Torres se interesa por el elemento portante, la forma misma, y por su función estructuradora, por su intrínseca capacidad expresiva, por su inherente posibilidad de significación.

La geometría ocupará así cada vez más un lugar de primera importancia en su obra, y será cada vez más equivalente a la noción de estructura. Será así, rediviva esencia del clasicismo inserta en la modernidad, proyectada a una dimensión universal. *En la medida que el clasicismo se reduce para Torres a su esencia estructural, amplía su alcance, su universalidad se hace polivalente y lo moderno comienza a tener cabida dentro suyo.*

IV. LA SÍNTESIS, UN CLASICISMO MODERNO

En 1928 (dice Torres en *Historia de mi vida*) "se inicia otra cosa", algo que tiene el carácter de un nuevo descubrimiento. Dice también que en esos años realizó *la mejor pintura de su vida*. Es en esa época que se producen sus formidables realizaciones cubistas y sus primeras obras abstractas. Sin ceñirse a los elementos externos del cubismo, Torres, sin embargo, se sitúa en el centro de su problemática. Asume con excepcional lucidez los conceptos fundamentales del movimiento, buscando dejar de lado lo accesorio y desentrañar su dimensión permanente. Años más tarde, ya en Montevideo, Torres señalará que llegó por su cuenta a la célebre formulación de Juan Gris, síntesis y definición del cubismo maduro (de la geometría hacia lo real).

Pero Torres emplea una geometría *sui generis*, con contornos de cierta imprecisión espontánea que le dan esa gracia recóndita que será siempre una

de las características más sabrosas de su estilo. Las figuras de los objetos se componen e integran emergiendo de la materia. De una materia siempre manual y concreta, sin preciosismo, sin esa visualidad ingenieril que constituye la gracia de muy pocos y la desgracia de muchos. Los objetos emergen de esa materia merced a las intersecciones de los planos y líneas, de las superficies de color que parecen desarticularlos pero que los sintetizan y, a veces, hasta se diría que los parodian. La situación de Torres en el centro de los conceptos fundamentales del cubismo maduro (es decir, "sintético") radica en eso. Es la superficie, el cilindro o la línea pensada, medida, calculada, la que deviene, por obra y gracia de la intuición operando más allá del cálculo, objeto, plato, botella, cuchillo. Los objetos cotidianos desprovistos de alusiones retóricas, modestos, humildes, brotan de la pintura, reviven en ella, trasmutados, reinventados y descubiertos por ella. Considerados en abstracto (como las propias interrelaciones de unos y otros) los objetos integran sustancialmente el "cuadro objeto" y se enriquecen siendo pintura, poesía del color y la forma, alusión metamorfoseada de la realidad. ¡Qué distancia entre el tema clásico, imbuido y grandioso, y estos humildes objetos sin sentido, sin eco y sin tradición! La pintura, se diría, paga la culpa de tantos siglos de subordinación al tema, reducida ahora voluntariamente a estos míseros, cotidianos objetos. Pero los torna poesía. El pintor prefiere una sombra y una luz y su contraste, un ángulo y un tono sobre otro, al ampuloso sentido temático de otrora. Y con ese despojamiento llega de improviso a donde intentaba en vano llegar el pintor de tema, a la poesía de las cosas.

Este despojamiento de la conciencia que se torna en riqueza, está en consonancia con la buscada humildad de la materia (superficies rugosas, maderas rústicas, telas sin preparar, cartón común). En esas superficies imponderables, incorpóreas y sencillas hay un repu-

dio total de las esquisiteces materiales —sensorialismo redivivo— que para muchos pintores de hoy son el sucedáneo de la verdadera calidad. *Para Torres la materia es el producto, jamás el equivalente de la calidad, que radica en el profundo acuerdo de tonos y formas.*

En Torres hay siempre una armonía basada en la gama asordinada de los grises. Grises aparentes, llevan consigo, sin embargo, una fuerza insólita, contenida y profunda, retraída, del elemento cromático. Gusta Torres casi siempre de una pintura que se da sólo en segunda instancia. De un color que no brilla como tal, pero que seduce lentamente y da, al espectador atento, la impresión de madurar, de saturarse ante sus propios ojos. Es ésa su profunda y nueva manera de serenidad clásica. Descubierta progresivamente, "desvelándose", su obra llega a esa fascinación, que es el secreto de la presencia concreta de lo universal.

Esa condición de revelación progresiva que atañe tanto al color como a la forma, participa de una economía del arte que sólo muy pocos saben alcanzar. El rechazo de la gama del arco iris, que el propio cubismo había ido recuperando poco a poco luego de sus "monocromías" iniciales, es un repudio, también, al sensualismo del color. No es que Torres disminuya su importancia, como creen muchos, sino que le hace funcionar, simplemente, subespecie valor. Afirmado como "tono" (es decir como color estructurado, en una primera aproximación a este concepto capital y escurridizo, de Torres), el color se enriquece y vale desproporcionadamente con su aparente falta de intensidad y de pureza.

V. EL CONSTRUCTIVISMO

En esta época de París, Torres entra en contacto con los integrantes del grupo abstracto de Mondrian y Van Doesburg. (Con Michel Seuphor fue fundador de la revista *Cercle et Carré*). Y se interesa cada vez más por el "neoplasticismo", el movimiento que luego del cubismo reasume y prosigue el ensayo de independizar totalmente la pintura de su función representativa, constituyendo formas plásticas puras. Este creyente de la "estructura" no podría ser indiferente al experimento absoluto y extremo de Mondrian, que demostró como un teorema las posibilidades estéticas de la forma pura. La "otra cosa" que se inició según el propio Torres en esa época, es en el fondo el haber comprendido a fondo —en la realización y el trabajo— que la forma pura, si vale por sí misma y es el asidero necesario de la expresión artística, abre la perspectiva de un nuevo clasicismo (también necesario). Pero a diferencia de sus compañeros del grupo Mondrian, Torres no considera esa forma *suficiente*. Es por eso que escandaliza a sus amigos proponiendo un desarrollo heterodoxo del movimiento abstracto. En una conferencia dictada en *Cercle et Carré* proclama la necesidad de integrar cubismo, surrealismo y arte abstracto en un nuevo movimiento. Ese intento aparentemente ecléctico es la postulación, sin embargo, de algo muy conciso: *el arte constructivo universal*.

Este "constructivismo" de Torres difiere por eso esencialmente del neoplasticismo, vinculándose más bien con los



Torres García—"La geometría ocupará un lugar de primera importancia en su obra"

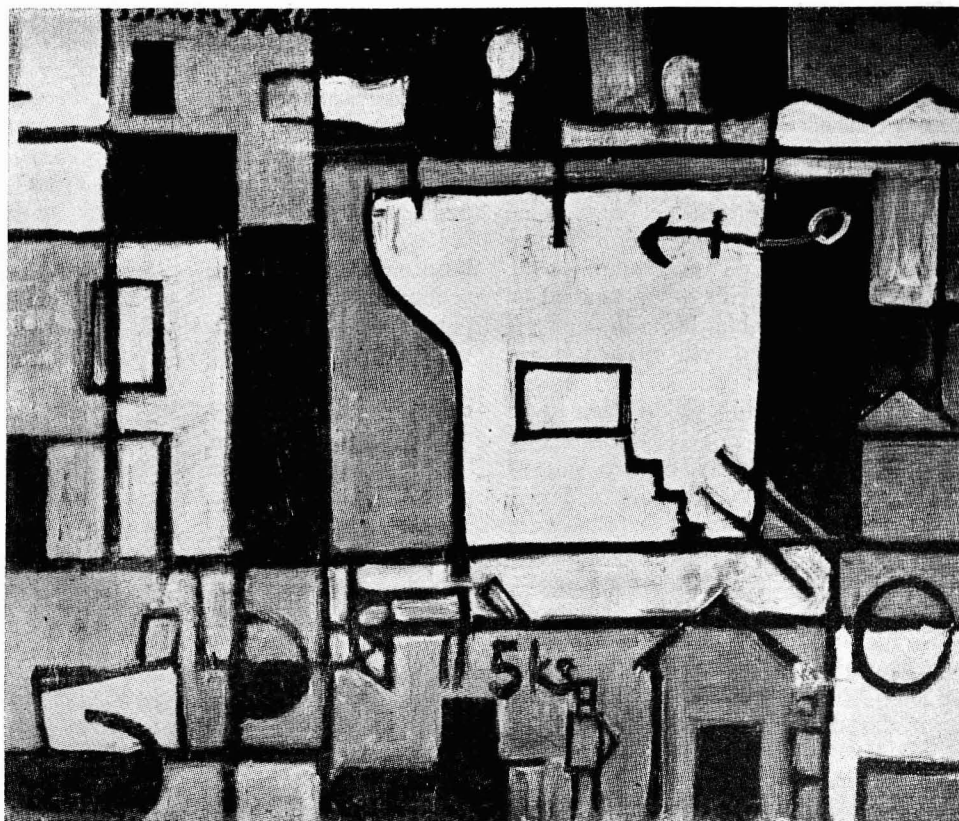
antecedentes cubistas; o, más concretamente, con ciertas implicaciones de esos antecedentes. Las formas y estructuras del constructivismo de Torres se fundan más en los desarrollos que realizaron Mondrian y Van Doesburg, a partir del cubismo de los años 11 y 12, que en sus realizaciones posteriores. Una pintura plana, organizada en base a medidas trazadas ortogonal y horizontalmente, con una retícula de rectángulos pintados con tonos neutros, grises, armónicos, a veces como verdaderas "monocromías". Pero el constructivismo de Torres es un arte abstracto especial que no se resigna a la pérdida de la significación, tan factible para ese "habitante de la ciudad futura" que era Mondrian, según el decir de Torres. La significación retorna, recurrentemente, y no siempre del mismo modo, en la obra de Torres. Es la suya una más profunda comprensión del aporte del cubismo de posguerra que, a diferencia del arte abstracto, vuelve a indagar la representación en una nueva forma de realismo.

En su arte constructivo, son los signos esquemáticos que introduce dentro de los campos de la estructura, los que reincorporan al mundo de la pintura la significación, ajustándola a su ley. Cuidadosamente estructurados, se incluyen en esa composición formada por horizontales y verticales paralelas. Colores simples y primariamente contrastados, rojo, amarillo, azul, blanco y negro, generalmente, llenan la estructura. La línea, por su parte, desempeña una función esencial, subrayando las fronteras de colores diferentes o, independizada de ellos, cortándolos con una superestructura diversa. Pero la estructura se regula invariablemente sobre esas verticales y horizontales que para Torres son siempre la base de la composición y la medida.

Esa retícula es la herencia del neoplasticismo y el cubismo, pero está transubstanciada, enajenada de su función primitiva exclusivamente estructural. Está poblada de pequeñas imágenes que simbolizan elementos esenciales de la vida humana y dan a las obras una originalidad impar en el arte moderno. Las imágenes conceptualizadas, esquemáticas, estructuradas como signos, *pero imágenes, al fin y al cabo, tienen función simbólica*. El arraigo en la realidad, arraigo irrenunciable que se manifiesta a través de esos símbolos, recobra su tributo en el centro de este nuevo clasicismo. Es la ciudad que rebrota, simplificada, dentro de la estructura.

Y llegamos así a la depuración del primer gran aporte original de Torres García, su arte constructivo, ese arte mural que tanto se ha discutido y cuyo alcance trataremos de precisar.

Podrá contestarse la pretensión de verlo como síntesis del arte de nuestro siglo, pero no debe perderse de vista algo esencial. Quienes no lo aceptaron y lo han rechazado o lo rechazan todavía incomprendidamente, *no podían vislumbrar ni lo han comprendido todavía, que el arte mundial llegará al "impasse" en que se encuentra hoy y que Torres previó con notable lucidez desde el centro del movimiento abstracto*. Era precisamente ese "impasse" de hoy el que Torres quería evitar hace treinta años. Aún al margen de los resultados concretos de su constructivismo, queda en pie esa lucidez que lo promovió. La reincorporación del sím-



Torres García—"Geometría humanizada"

bolo, la necesidad ineludible de integrar esta nueva cultura naciente en el mundo contemporáneo, la necesidad de humanizarla, que es la obsesión cardinal de lo mejor de todo el pensamiento contemporáneo, está presente en el centro de la obra de Torres. Si Giedion y Le Corbusier invirtieron unos cuantos años en descubrir que un funcionalismo moderno es insuficiente si es incapaz de crear símbolos integradores de la vida moderna, si Mondrian no lo comprendió nunca (o simplificó el problema), Torres ya lo intentaba hacer desde mucho antes en el seno del movimiento abstracto, comprendiendo como nadie que la nítida simplicidad de las contradictorias escuelas del arte contemporáneo era también manifestación de la crisis, de la desintegración de la cultura. Consciente de la deshumanización moderna sabe —la tradición es maestra— que en ella es producto de la anulación de la poesía, la jerarquía, la calidad y el símbolo, por obra de la técnica y la masificación actuales. El recordar el ánimo de atreverse a pronunciar de nuevo la palabra poesía, como dijera Le Corbusier no hace mucho, a la necesidad de recuperar la significación —la dominación— del mundo de los objetos que nos rodean, como los proclama Le Munford, son, en el fondo, la misma exigencia. Torres García, prototipo de artista de una época crítica, entiende que *la salida es retorno futuro —y por eso moderno— a una cultura donde el arte asuma su función humanizadora*. Su función; la función del arte, simplemente. El propio Munford ha señalado con precisión irrefutable el carácter reaccionario de un formalismo moderno que si es ciego para toda otra fuente que la forma misma, es incapaz de humanizar sus propias creaciones. La naturaleza muerta, los objetos a conquistar, son el plan mínimo de aquella pintura de este medio siglo que ha roto con el naturalismo, queriendo recuperar por sí el significado del mundo. (El arte constructivo, instaurador de símbolos, es un plan máximo.)

La disolución que hoy presenciamos en la difusión mundial de "expresionismo abstracto", la produjo el desencanto de un formalismo anterior también abstracto, también insuficiente. Pero bajo el cambio aparente persiste una misma limitación: la incapacidad de satisfacer al hombre moderno del cual el arte abstracto pretende, sin embargo, ser la expresión.

Déficit de la forma pura, déficit del informalismo total, ambas cosas Torres las eludió magistralmente con su geometría humanizada ("espiritual"). Su trazo riguroso y espontáneo a la vez, su estructura adicionada de símbolos, o trascendida en significación y armonía son el *equilibrio* desde el cual carece de ambos déficits. *Es por eso que este lúcido, es hoy más que nunca, un clásico*.

VI. EL NUEVO MUNDO

En 1934, Torres vuelve al Uruguay. Renuncia para siempre a la permanencia en esas capitales del arte moderno que son París y Barcelona, para llegar a esta ribera desértica en la que si no había crisis tampoco había 'nada', sobre todo en pintura. El renunciamento a un destino europeo más universal, precisamente cuando Torres se encontraba en plena madurez, y cuando el largo itinerario parecía concluido, se debió sobre todo a la voluntad de instaurar en esta tierra una nueva cultura. Allá era imposible. La tradición europea estaba en crisis, el arte moderno era una vertiente de esa crisis, y el autor del *Clasicismo mediterráneo* no podía ignorar que la enfermedad europea a pesar de ser un saldo de la salud de la gran cultura, era enfermedad. Nuestro pueblerino equilibrio era en cambio el reducido de una ignorancia ambivalente como la salud del pobre; o algo un tanto semejante a la inocencia del primitivo.

Así, paradójicamente, por amor a la tradición, por fidelidad, Torres vino a esta ribera sin pasado de la "ciudad sin nombre".

Torres García, nada debía al Uruguay, como no haya sido el haber llegado a Europa cuarenta años atrás en estado de absoluta precariedad cultural. Es por esa misma conciencia de los nuestros, que da una vuelta en círculo y vuelve aquí. Para iniciar lo suyo era necesario partir de cero. Y nosotros éramos el cero. Vino y predicó, en el desierto que éramos nosotros, la tradición de un arte universal.

En América del Sur y en especial en el Uruguay no había brotado aún esa atronadora actividad, esa eficiencia absorbente y desenfrenada del norte, que Torres había conocido y detectado en su estadía en Nueva York. Torres creyó, por eso, que este nuevo mundo del sur era lo moderno puro, desprovisto de sus males a la vez que de las enfermedades que amenazaban aniquilar la vieja tradición europea. La deshumanización moderna, la enajenación de la máquina en el hormiguero humano, la inculturación del hombre masa, no habían desarrollado todas sus consecuencias, estaban aquí embrionariamente y más bien de reflejo. Todavía se estaba a tiempo. No pensaba tampoco con igual intensidad los residuos inhibitorios de la tradición del humanismo en la enseñanza académica, ni los más recientes del arte contemporáneo.

América del Sur, la modernidad en estado latente, el nuevo mundo químicamente puro, era la tradición en potencia. Un mundo que estaba ávido de cultura sin saberlo siquiera, era la tierra propicia para sembrarla, era el lugar indicado para el gran experimento. Y Torres se sentía depositario de una tradición que, en contraste con su desvalidez de uruguayo, se le había revelado en todo su esplendor. Fruto, símbolo de la aldea en su propia indigencia inicial, era el experimento ya realizado de la tradición recuperada. Su vida entera era el testimonio de la fecundidad de la tradición, era el éxito total del experimento a escala individual. ¿Por qué no intentarlo en grande?

¿Torres García no había acaso rastreado penosa e interminablemente, desde su ensayo clasicista hasta el cubismo y el arte abstracto, toda la longitud de esa tradición? Había urgado los dos rostros de la tradición, el pasado y el presente, igualmente reclamado, igualmente fascinado por ambos.

Pero ese mundo alucinante y maravilloso en el que las generaciones humanas acumulan milenariamente su trabajo, esa polifacética continuidad de la cultura como una trama ubicua, un hilo inquebrantable y sutil que todo lo une subespecie calidad, aquí era inaccesible. Para Torres pintor sólo quedaba en su memoria la huella perfecta del arte de todos los tiempos, la obra del hombre universal, ese pasado irreversible cuyos secretos le habían revelado cuarenta años de pasión y esfuerzo. Esa calidad a la que había que ser fiel. Él mismo, en su madurez de artista, era el testimonio que marcaba la meta: la calidad y la universalidad necesarias para el nuevo tramo de tradición que quería instaurar. Resumen viviente de esa tradición poseía el secreto, la esencia.

El primer paso fue un ensayo ferviente de americanismo utópico. Buscó la resurrección, el reencuentro de las remotas tradiciones indígenas con su constructivismo. (Un reverso simétrico del anterior clasicismo mediterráneo.) Pero este nuevo clasicismo primitivo y americanista fue pronto abandonado. Predicó entonces una tradición cuyo arraigo y cuya esencia eran sustancialmente europeas. Lo que propuso era, ambiguamente, un injerto y un trasplante. *Pero por eso mismo Torres fue el primer gran testimonio directo que tuvimos de la grandeza de la cultura europea, la primer gran presencia europea entre nosotros.*

En contacto con nuestro medio, Torres se transformó en una suerte de fundador. Y sin que lo percibiéramos bien suscitó la primera experiencia de acción comunitaria, de cultura elaborada en equipo que

haya conocido nuestro medio: el Taller Torres García; una de las más originales experiencias de docencia artística que haya surgido del arte moderno. Enseñó a pintar desde las bases del oficio (y fue entre nosotros el primer maestro de esa pintura "tradicional" en cuyo nombre se le negaba y combatía). Pero con su constructivismo predicó también una concepción del arte y el mundo, del hombre y la vida, del trabajo y la cultura.

Su elocuencia sobria y antirretórica, su tono extrauniversitario, su inquebrantable fe en la trascendencia de la cultura, fue para quienes le vieron vivir enseñando, escribiendo y pintando hasta la muerte, el ejemplo hasta entonces desconocido para nosotros en ese grado, de esa dignidad, de "la fuerza y el honor de ser hombre", como dice Malraux. Y era ése el ejemplo que necesitábamos conocer para iniciarnos en la madurez.

VII. LA RECUPERACIÓN DEL OBJETO

El constructivismo fue el plan máximo de Torres García. Un plan ciclópeo que implicaba la reelaboración integral de toda nuestra cultura. Y era, por eso mismo, impracticable. Por eso mismo, también, estaba muy por encima de todos los reparos que se le hicieron (que si no eran válidos por sus fundamentos, lo eran en tanto testimonio de la incapacidad de nuestra cultura para transformarse en la fuente de un arte demasiado maduro, abstracto y simbólico, mural y colectivo).

Pocas veces alguien creyó tanto como el Torres García del "universalismo constructivo" en la potencial capacidad transformadora del arte. No obstante, su fe chocó contra la roca dura. Y aunque el fracaso del gigantesco plan dejó el aporte formidable de su pintura constructivista, eso no le pareció bastante. Lejos de quebrantarle la derrota, le dio fuerzas suficientes para programar una nueva síntesis. *Y así nació la recuperación del objeto.* Un plan mínimo, si se quiere, que, por ser igualmente válido pero más viable, es el gran aporte que nos legó. Torres García.

La "recuperación" señala el camino de una pintura representativa y a la vez abstracta. Es nada menos que un intento nuevo de incorporar la imagen normal de las cosas al lenguaje del arte contemporáneo sin desvirtuarlo. Por eso no se trata de nada parecido a un salto atrás: es un paso decisivo hacia el futuro, porque busca la universalidad en el reencuentro de la significación visible de los seres reales. Pero si en eso es clásico, es también moderno, porque aspira a que el lenguaje plástico sea el que, en virtud de relaciones concretas de forma y ritmo, recree la imagen de las cosas. Es la intuición de realidad (y no la sensación, el punto de vista, o la proporción) la que se expresa plásticamente y preside la creación de forma. Los objetos reaparecen en la pintura abstracta pensados como cosa plástica, y plásticamente se concretan. La pintura es entonces una interpretación plástica de la realidad; un arte fiel a la esencia de las cosas, pero que prefiere su esquema a su apariencia, constituyendo una especie de *cubismo sin deformación y sin arbitrariedad*. Un "cubismo" sui generis que, permaneciendo fiel a la realidad recuperada, es sustancialmente clá-



Torres García—"Interpretación plástica de la realidad"

sico. A diferencia del "clasicismo mediterráneo", temático y formal, este nuevo clasicismo —como el arte constructivo— es *funcional*: radica en el modo de crear.

Pero si la *recuperación* es la síntesis que Torres estuvo rondando desde mucho antes de hacerla su solución definitiva al problema de la pintura contemporánea, murió antes de realizarla. La dejó inconclusa, legando al futuro su realización.

Aunque la *Galería de retratos* no sea estrictamente la *recuperación* de la que habla Torres en su última época, es tal vez el camino que le condujo hacia ella. Sirve, en todo caso, para definirla con más precisión. El autorretrato de un gran pintor, por ejemplo, Torres lo deforma, sí, pero en función de la intuición de realidad originaria que ese mismo retrato le trasmite. Su deformación no es, entonces, caprichosa, es funcional. Así por ejemplo, Velázquez visto por Velázquez es visto de nuevo por Torres, que deforma esa primera imagen para configurar plásticamente la suya propia. En ese ejercicio de doble metamorfosis, una misma intuición de realidad sobrevive dos procesos estilísticos sucesivos y heterogéneos (Velázquez-Torres). Partiendo de una figura ya plásticamente solucionada pero ceñida a una realidad originaria, la forma artística se desliga a la imagen real y crea, en virtud de su intrínseca capacidad expresiva, la presencia y la expresión de lo real en la pintura. (Si el Museo es un confrontamiento de metamorfosis, como dice Malraux, estos retratos son ese confrontamiento en acto, Velázquez y Torres en una misma obra.)

La esencia de esa extraña operación creadora consiste en que el pintor no parte empíricamente de la realidad, y la encuentra, por el contrario, en la interioridad del acto creador. La pintura, en el acto de lograr su propia *realidad concreta*, simboliza la realidad empírica. *Porque la libertad de la función creadora, al estar intencionalmente dirigida a lo real, se transforma automáticamente en un acto revelador, en un descubrimiento de la realidad. Recuperar es crear, y recíprocamente, crear es descubrir. El realismo inmediato y tradicional, Torres los sustituye por un nuevo realismo mediato, en el cual la intermediaria es la pintura.*

Sin deformar a la manera expresionista, sin geometrizar como el cubismo, sin retratar como un realista, como advertía Lourival Gómez Machado no hace mucho, Torres hace todo eso simultáneamente: expresión y geometría, retrato psicológico y lenguaje plástico, deformación expresiva y configuración clásica, suma y síntesis de cuarenta años de estilo.

Quienes creen que el arte contemporáneo se derrumba necesariamente en el hedonismo de la forma y el color, quienes lo conciben sólo como un formalismo o un expresionismo abstracto, quienes ven, en definitiva, la incorporación de América a ese estilo como el fin y la descomposición de su perfil cultural, tienen en Torres García la negativa más rotunda y el más formidable esfuerzo hecho en tierra americana para superar simultáneamente todas esas vertientes destructivas, creando varios caminos para un nuevo humanismo original y "moderno".

El salto hasta Torres, el acceso de nuestras creaciones americanas actuales y fu-

turas al nivel de su calidad, tal vez no lo demos mientras nuestro mundo propio no se eleve a la temperatura de la *creación social*, mientras el artista no se nutra en una madura presencia de cultura circundante, de trabajo y acción. Mientras América Latina no se incorpore y salga de este letargo, de este nivel subdesarrollado de su cultura, mientras no adquiera la plena conciencia de su propio destino, mientras no brote, en suma, nuestra propia tradición, y sigamos consumiendo formas europeas que nos llegan desgastadas.

Pero entre tanto, la figura insular de Torres García, fervorosamente absorto en la utopía de querer instaurar esa tradición, paradójicamente, se convierte en la presencia actual que más puede contribuir a promoverla. La creación, que no

es regla sino excepción en una sociedad no creadora, se cumplió en Torres. Este sembrador de utopía, cuya fe le hizo comprender que la cultura marcha siempre impelida por una utopía fecunda, se las arregló como nadie para implantarla entre nosotros.

El ejemplo de carne y hueso era lo que faltaba. Y Torres, el europeo, nos lo dio a nosotros, sus coterráneos uruguayos.

Por eso fue, es y seguirá siendo el Maestro, cada vez más necesario, cada vez más actual. Es el punto de partida de una tradición que sólo de nosotros dependerá hacer posible y digna; a partir de él, si proseguimos un arte y una cultura mediocres, en la evasión o el esnobismo, seremos inexcusables.

Joaquín Torres García

2. Las ideas

Por Juan José FLÓ

• *Decir en muy pocas páginas lo que Torres dijo y contradijo en veinte libros o folletos a lo largo de más de cuarenta años de teorización, es tarea imposible e insensata, pero inevitable. Con mucha mayor parsimonia he examinado en otro trabajo el pensamiento del pintor, y a pesar de haberme explayado sin limitaciones y de haber recurrido incesantemente a sus propias palabras, confrontando sus opiniones a través de los años, tengo el sentimiento de haber esquematizado y adulterado, a mi pesar, una experiencia que solamente cabe entera en la expresión en la que se comunicó por primera vez. Esta tarea insensata e imposible lo es, entonces, no en razón de su brevedad sino en razón del género al que pertenece. Y hay dos motivos importantes que, para mí, la imponen: uno público y el otro personal: la ignorancia de los supuestamente doctos con respecto a las ideas de Torres García (ignorancia que como suele ocurrir casi siempre engendra desdén por lo ignorado) y la necesidad subjetiva de ver de un vistazo, en conexiones más apretadas y en trazos más enteros, lo que con morosidad analítica me ocupó antes. Si toda exposición del pensamiento de otro es lectura, es pensamiento sobre pensamiento, ¿por qué no intentar una visión esquemática que pretenda dar sólo la cifra del laberinto en vez de sustituir al laberinto mismo?*

LA RAZÓN UNIVERSAL

Torres fue teórico incansable, maestro y proferidor de sus doctrinas no solamente en razón de un temperamento que él mismo reconoce, sino, ante todo, porque estaba movido por una experiencia primordial a partir de la cual, antes que el arte, le importaba lo que hace que el arte im-

porte y porque antes que una estética poseyó una metafísica. Una experiencia que radica en el sentido del universo como totalidad y como unidad, y que precede a su problemática de pintor, le exige, para poder anexar al arte, para incautarse de sus opciones de estilo y de su radicación en la historia, un inevitable, constante discurrir. Si Torres fue tan lúcido de los problemas plásticos, y de todos los artistas contemporáneos es quizá el escritor más fecundo, es seguramente porque no pudo resolver aquéllos a puro instinto y debió cernirlos intelectualmente para que dialogaran con su fe.

Y se trata de una experiencia antes que de una doctrina, puesto que es necesario recobrarla del interior de las sucesivas o las simultáneas doctrinas que Torres adopta y que, emparentadas por esa vivencia central, valen fundamentalmente por su capacidad, para expresarla o aludirla.

Es claro que no tiene sentido postular en una frase la fórmula que manifiesta ese fundamento elusivo —y al mismo tiempo omnipresente— de manera más nítida que la que Torres pudo alcanzar; se trataría simplemente de una presuntuosa reducción al absurdo de la fidelidad interpretativa. Lo que es posible, en cambio, es simplificar y elegir entre todas sus afirmaciones aquellos rasgos más constantes y entrañables y constituir con ellos una provisoria definición. Si convenimos en la licitud de tal procedimiento, podemos concluir que la experiencia clave consiste en el descubrimiento de lo *universal* —término preferido por el maestro— o en otras palabras: en el reconocimiento de que el hombre integra un orden, un cosmos, una totalidad armónica que no le es extraña, pues él mismo la contiene dentro suyo. Hay una razón universal que no aparece nunca entendida como un dios personal, y que es la norma, la regla del mundo.

Tal supuesto, presente en muchas filosofías, en casi todas las religiones, parece obvio o pobrísimamente al encontrarlo desasido

del fervor con el que Torres lo afirma, pero su misma obviedad, su carencia de la menor originalidad nos muestra el significado que Torres da a su prédica: es la verdad primera que hemos olvidado, que se ha desgastado hasta el punto de que ya no la vivimos con convicción, y solamente, si regresamos a ella hasta sentirla como patrón de nuestra existencia, nos será dada la sabiduría original ante la que toda otra sabiduría es mero oropel.

La vigencia antiquísima de estas ideas determina que, al emprender Torres la tarea de comunicarlas, encuentre muy a mano un vocabulario cargado de connotaciones doctrinarias que desbordan la experiencia primitiva: en gran parte la historia del espíritu humano es la historia de la expresión, de la elaboración de esa experiencia, pero por lo mismo la historia de su transformación. Por eso, desde sus primeros libros, el platonismo aparece como el vehículo preferido de su concepción del mundo y tal elección puede explicarse fácilmente. En primer lugar el encuentro, simultáneo, del arte griego y la filosofía de Platón le revela un mundo de perfección y *sofrosine* estética, próximo al universo de los arquetipos inteligibles que objetivan su experiencia de una armonía universal. Pero a este deslumbramiento hay que agregar, en segundo lugar, algo quizá más importante y que aproxima especialmente la ideología de Torres al platonismo: en éste no solamente encontramos ese orden, esa razón universal, sino que, a diferencia de otros racionalismos modernos al hacer de las ideas el objeto del conocimiento superior, vuelve a la razón homogénea a su objeto, o mejor, vuelve a la razón objeto antes que método o facultad, ser antes que co-

nocer. Así entendido, condice con el desprecio que Torres manifiesta por la razón operatoria, puesto que consiste (como sostienen por ejemplo Festugiere o Goldschmit) en una contemplación de lo racional más que en un racionalismo gnosológico.

La doble coincidencia del platonismo con las ideas centrales de Torres (una razón universal y también un conocimiento intuitivo o místico de esa razón) determina y justifica que desde *Notes sobre Art*, 1913 (p. 24, 73), y *Dialogs*, 1915 (p. 42), hasta *La recuperación del objeto*, 1952 (pp. 26, 108, 109, 112, 124, 142), abunden los pasajes en los que exalta al filósofo. Pero esta admiración no impide que aflore otra vertiente importante de su pensamiento: la reivindicación de la realidad.

Ya en *Notes sobre Art* (p. 72, 122) encontramos referencias a pensadores de lo concreto, desconfiados de las abstracciones y devotos de la inmediatez de lo psíquico. Y esta dualidad parece justificada por una constitución temperamental inevitable en un artista, y seguramente más todavía en un plástico, que no puede separarse de la concreción. Si bien el platonismo le proporcionó a Torres una filosofía de la razón universal, le amputó por otra parte el mundo de las cosas (las exteriores y las subjetivas) y esa carencia lo empuja inevitablemente hacia otras doctrinas. Cuando se produce la crisis de su estilo mediterráneo, el platonismo, que había predominado en los primeros libros (a los citados habría que agregar *Un ensayo de clasicismo*, 1916), deja el lugar a una reivindicación de lo vital. *El descubrimiento de sí mismo* (1917) y *Hechos* (librito inédito de 1918 o 1919) corresponden a ese momento de metamorfosis

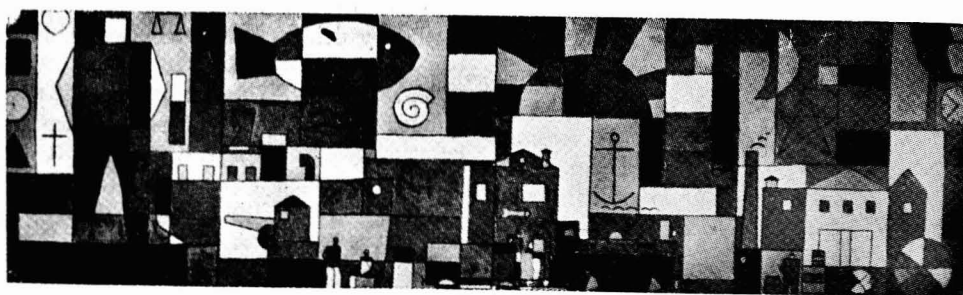
estilística y doctrinaria, especialmente el segundo, en el que postula un absoluto, el del presente de la conciencia, que ya no subsiste si no es disuelta en sus contenidos, contenidos que constituyen la objetividad pura, hechos que podemos afirmar sin duda y que no debemos interpretar si no queremos traicionarlos. Hay aquí coincidencia de lo universal incondicionado y lo subjetivo, que ya no tiene sentido considerar como tal; reducción del orden racional postulado anteriormente al simple hecho indiscutible y suficiente, es decir, un claro antiplatonismo en el que lo concreto, químicamente puro en su calidad de experiencia, usurpa la situación de lo universal.

Pero no en vano este libro, en el que aparece la más original y osada de las especulaciones de Torres, permaneció sin difusión: el platonismo subsistía latente y no tardaría mucho en retornar. Pero cuando vuelve en los escritos montevidianos, aparecerá enriquecido, integrado con lo que el pintor necesitaba para expresar cabalmente su pensamiento. En *Estructura*, 1935 (pp. 149, 150), libro que será recogido casi completamente en *Universalismo constructivo*, 1944, en los textos inéditos anteriormente de este último (pp. 615, 964, 968), en *La recuperación del objeto* (p. 22), encontramos la afirmación de una coincidencia o de un equilibrio de opuestos (vieja idea heraclítica y renacentista), que constituyen con su combate o fusión el orden superior del universo. Lo universal ya no se identifica solamente con lo inteligible, con lo clásico, con el espíritu, sino que reclama a sus contrarios para ser plenamente: reclama a lo real, a la vida, a lo romántico. Su universalismo. Su universalismo se enriquece así con todo lo que su platonismo había rechazado.

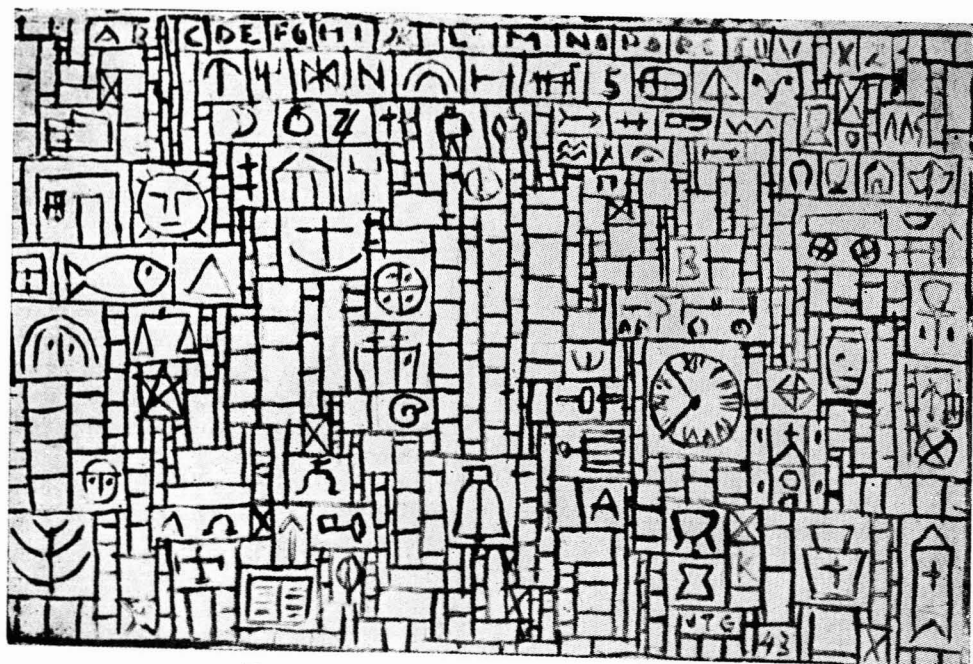
El mismo espíritu comanda las series de términos, generalmente tríadas, que Torres establece como constitutivas de la obra de arte o del orden universal y en las que se complace seguramente por su saber esotérico y ocultista, pero que en último término expresan ese mismo movimiento de superación de su primera y recurrente doctrina platonizante, que perdura y emerge siempre como la manera más didáctica o más enérgica de proclamar su pensamiento.

Todavía hay, sin embargo, otro intento de superación del platonismo. En los últimos textos de *Universalismo constructivo* (pp. 890, 957), en *Lo aparente y lo concreto*, 1947 (fasc. I, p. 45), en *La recuperación del objeto* (p. 124), se esboza de manera insegura la afirmación de que lo universal, lo esencial, lo ideal radican en el mundo, y que el artista conquista esa idealidad de lo real por una unión mística con la realidad misma. Es la teoría que corresponde en el plano especulativo con la tan mentada recuperación del objeto en la pintura, que dirige todos sus esfuerzos en los últimos años de su vida, y en la que esa apetencia de concreción, que mantuvo una dialéctica constante con su platonismo, se integra por fin de la manera más íntima con éste.

Todo este camino que hemos recorrido apresuradamente, este diálogo entre lo real y lo ideal que terminan por confundirse, debe ser vinculado con otra noción clave: la de la identidad entre el universalismo y la concepción del mundo de los



Torres García—"simboliza la realidad"



Torres García—"la revaloración de lo plástico puro"

primitivos y de las grandes culturas arcaicas. En esa identificación en la que Torres insiste innumerables veces, cuando propone esas artes primitivas como ejemplo y paradigma, está implícita la conjunción que se manifiesta y se conquista laboriosamente en otros textos. El platonismo y la mentalidad mítica no son esencialmente ajenos: en ambos se afirma un orden del mundo, una —podemos llamarla así— razón universal. Eliade y Gussdorf han insistido en esta analogía, señalando que la concepción primitiva exorciza al tiempo por el rito y el eterno retorno, imponiendo en el mundo una existencia que no es discernible de la de los arquetipos platónicos. Pero, sin desmedro de esta aproximación que no debemos olvidar, es evidente que perdura una diferencia fundamental, ya que el mundo del primitivo consiste en una transfiguración de la realidad, o en no haber perdido un espontáneo conocimiento de la misma, que no incurre en el dualismo platónico puesto que descubre la norma en la relación ritual con las cosas; la eternidad en el tiempo. La realidad no es degradada y sustituida por otra realidad ideal, sino que es simplemente percibida ritualmente. La distancia que hay entre esa concepción del mundo y el platonismo es justamente la distancia que Torres logra establecer entre su platonismo originario —que nunca termina de ceder el campo— y su pensamiento más maduro y más complejo — que emerge especialmente en los libros de sus últimos veinte años.

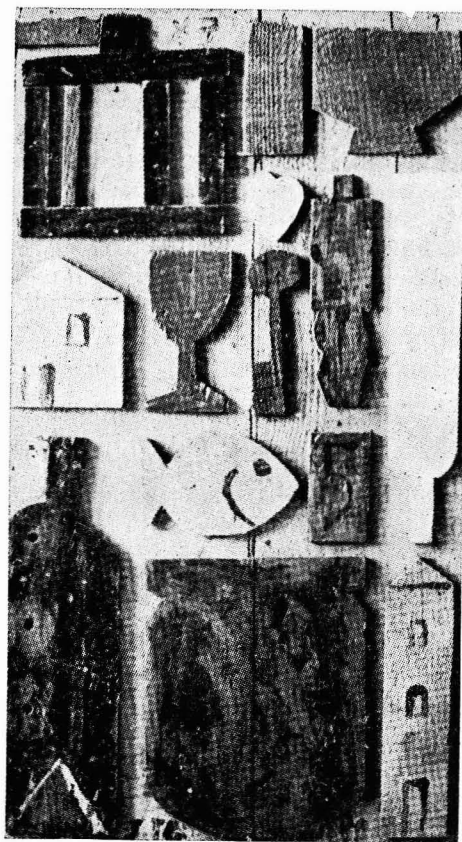
Esto explica, en fin, que el arte monumental y geométrico de los primitivos coincida con el suyo, ya que en su doctrina como en la visión del mundo de aquéllos la razón universal no es opuesta al instinto; el instinto, la intuición, lo inconsciente valen como medios de comunicación con la razón universal. Y tampoco es opuesta a la realidad: de la realidad misma surge para, a su vez, trasmutarla.

ARTE Y PINTURA

El platonismo originario de Torres, que debe transfigurarse en el plano de su concepción del mundo, encalla también en la imposibilidad de dar cuenta de las artes plásticas si quiere evitar desestimarlas, como debió hacerlo Platón obligado por su doctrina y no solamente por una equivocada concepción del arte como mimesis. De allí que el mismo proceso, que señalamos antes, de encarnación, de incorporación de lo ideal en lo real, debe incurrir, y de manera más apremiante, en la teoría del arte que Torres elabora.

En los libros del período montevidiano, desde *Estructura* (pp. 103, 130), y luego en todos los demás, concibe al arte como la coincidencia efectiva de lo particular, el objeto que es la obra de arte, con lo universal, que es su significado. Es esta presencia de lo universal en la obra la que exige que el artista viva en ese mismo plano: "ser para hacer". Pero Torres va más allá de atribuir un significado al arte; lo universal está, de hecho, realmente allí y no simplemente aludido. El objeto estético es un símbolo, pero al que llama, precisamente para señalar su especial naturaleza, un "símbolo actual", expresión que describe la milagrosa coincidencia de lo real sensible y lo universal.

Cuando Torres afirma que "el artista mezcla espíritu con materia" no está incurriendo en una metáfora de sabor anticuado, sino que acepta literalmente la expresión y carga con las consecuencias teóricas de aceptarla.



Torres García—"Significado universalista"

Así conquistada la esencia del arte, concebido como la realización de lo universal, determinada una definición invariable, se impone como consecuencia ineludible una limitación, que en Torres a veces es olvido de la historia. Lo que habíamos llamado lo universal impone una constante al arte de todos los tiempos: la *estructura*, correspondiente concepto clave de su teoría del arte. Es así que en la medida en que el arte es prácticamente sinónimo de estructura, su tradición se identifica con la tradición del hombre abstracto, de ese hombre movido por la experiencia de un cosmos, y la historia apenas si ingresa para modificar sistemas expresivos, equipos simbólicos, modos de realización de la estructura inabandonable.

No es ocasión de analizar las dificultades que tamaño antihistoricismo impone a la teoría, aunque por lo pronto es inevitable referirse al dualismo de tradiciones que Torres debe acoger. Junto a esa gran tradición universalista de la estructura, hay una pequeña tradición renacentista, la de la pintura próxima a la realidad, a la luz, preocupada por el tema, cargada de sensualidad, y que sin embargo se redime por el tono inefable, por la armonía, el orden que logra imponer a su materia. Este dualismo (que oscila desde un punto en el que solamente es posible aceptar el Arte de la gran tradición para el que reserva justamente el término Arte, hasta otro extremo en que considera a ambos [Pintura y Arte] como igualmente o casi igualmente valiosos) se complica todavía con la inestable y compleja relación que Torres mantiene en sus teorías con las corrientes de la pintura contemporánea, hasta el punto de que todo resumen

de la cuestión está condenado de antemano. Veamos, sin embargo, de orientarnos.

Cuando alrededor de 1929 Torres constituye la teoría del Arte Constructivo Universal, parece que se han aplacado todos los conflictos y todas las vacilaciones. Ha llegado a un arte en el que se cumple con el espíritu de la tradición universalista, con el clasicismo verdadero, más allá de los elementos exteriores con los que había aspirado a hacer un arte clásico en la época mediterránea, aunque ya en ella, por encima de esos elementos externos (el desnudo, el paisaje mediterráneo, la postura rítmica) latía una clara conciencia de los requisitos del muralismo, hasta el punto de que podrá reiterar un pasaje de *Notes sobre Art* veinte años después de escrito, y que los juicios sobre los cuatrocentistas, que en ese mismo libro establece, mantienen una total actualidad. Pero el clasicismo del Arte Constructivo lo arraiga en la tradición eterna, la de la estructura, de la que la tradición mediterránea es solamente un momento, y que lo vincula con los primitivos según la correspondencia entre la concepción del mundo de Torres y la de aquéllos, que vimos más arriba. Realizado en base a una estructura, su naturaleza metafísica se manifiesta en la medida áurea que representa para Torres no el placer intelectualista de un cálculo o de la sensualidad de una proporción agradable, sino que vale en tanto impone a la estructura la unidad de lo múltiple, que es la regla del universo antes que del arte.

Por otra parte el Arte Constructivo aparece como una exigencia del momento complejo del arte contemporáneo y en la famosa conferencia pronunciada en París para el grupo *Cercle et Carré*, Torres lo presenta como una síntesis de lo que hay de positivismo en el neoplasticismo, el cubismo y el surrealismo. Aun sin aceptar totalmente ese planteo es patente que, con el constructivismo, Torres aprovecha la experiencia neoplasticista y cumple al máximo con el respeto por los elementos plásticos considerados en sí mismos, sin contaminación representativa.

Pero el Arte Constructivo no solamente consiste en una estructura plana, obtenida con ortogonales, medida por la sección áurea, sino que su significado universalista se completa por el afán de crear un microcosmos en el que la realidad aparece aludida a través de signos que el maestro no considera figurativos, sino que valen como esquemas, conceptos expresados de una manera geométrica, y que se enlazan y vinculan según las exigencias del contexto estructural y no según el contexto representativo (véanse entre otros pasajes *La Rec. del Obj.*, pp. 120, 149, 150 y 151).

Habría, pues, en el constructivismo la conquista del estilo supremo en el que se conjugan los principios de un arte metafísico, ritual, con la revaloración de lo plástico puro que caracteriza a las escuelas contemporáneas. Sin embargo, Torres insiste en rechazar esas escuelas a medida que se aleja, en el Uruguay, de su contacto directo. La razón fundamental de ese rechazo radica en el carácter profano, subjetivo, desespiritualizado de ese arte, que si bien impone la concreción plástica no es capaz de recuperar las motivaciones extraestéticas que justifican al arte. Pero hay más: cuando Torres Gar-

cía defiende lo *concreto* en la pintura es para hacerlo sinónimo de lo *abstracto*. La forma, el color, los elementos plásticos, en general, deben valer por sí mismos y no por su servidumbre representativa, y de allí lo que llama concreción; pero no tienen una relación con el universo, y en ese sentido son abstractos, recuperan una esencia, han sido retirados de la realidad, abstraídos y traspuestos a un mundo en el que ya no hay día ni noche (*Lo Apar. y lo Conc.*, fas. I, p. 11, entre otros pasajes coincidentes). Esta coincidencia de lo concreto y lo abstracto es lo que no encuentra en el neoplasticismo, que desconoce a la realidad y realiza una estructura desespiritualizada, mental, aplicando una geometría de regla y compás en lugar de la "geometría espiritual", intuitiva que Torres defiende. El cubismo, por su parte, no solamente carece de significación universalista sino que, como lo denuncia con insistencia en *Lo aparente y lo concreto* (fasc. I, pp. 11, 21, 33, 37; III, 20, 31; IV, 16, 20), destruye o distorsiona a la realidad en una deformación que conduce inevitablemente al expresionismo. Así, después de haber asimilado sus enseñanzas, después de haberse puesto también en el espíritu de su época, Torres vuelve al rechazo del cubismo que había manifestado ya en 1913. Porque el cubismo es pintura, pero que mienta a la realidad no para rescatarla pictóricamente sino para desnaturalizarla en una aplicación arbitraria de la geometría que no es legítima, puesto que, para Torres (idea que comparte con Gris), es necesario llegar a la realidad a partir de la geometría y no geometrizar la realidad.

El arte contemporáneo, como la pintura de tradición renacentista, carece de significación metafísica; pero, a diferencia de esta pintura que exalta el mundo de los sentidos, aquél reniega de la realidad (neoplasticismo) o la distorsiona y quebranta (cubismo). Paradójicamente es el respeto por la realidad el que acentúa la distancia que Torres pone entre su arte y el de sus contemporáneos, respeto que no contradice su esfuerzo por realizar un arte concreto y que se adecúa a ese proceso de enriquecimiento del platonismo por la admisión de la realidad que historiamos antes.

Pero este apetito de realidad tiene consecuencias más importantes. No solamente sirve para rechazar a la pintura moderna —por ser pintura, pero también por ignorar lo real o dislocarlo—, sino que lo lleva a realizar esa pintura de la luz de la que tantas otras veces, ceñido estrictamente a su universalismo, abomina enérgicamente. Torres reconoce ser un "pintor de raza", no poder escaparse al sortilegio de la pintura, y su ejercicio permanente de la misma nos indica que no sólo la enseñó en nuestro medio como transacción inevitable ante un ambiente hostil al constructivismo, como lo pretende en alguna ocasión (entre otros pasajes: *500a Conferencia*, pp. 3, 31; *Lo. Ap. y lo Conc.*, fasc. V, p. 61). El realismo de Torres, su vocación de pintor lo obligan a admitir el valor estético puro, desprovisto o casi desprovisto de significación metafísica. Lo obligan a aceptar al "pintor a secas" como lo llama el maestro, a la pintura tantas veces degradada y considerada otra cosa, absoluta-

mente heterogénea con respecto al arte, que de pronto parece revestida de la misma dignidad que éste (por ejemplo en *La Rec. del Obj.*, p. 73 y *Mística de la pintura*, 1947).

Pero esta admisión de la pintura tiene dos grados: se da irreflexivamente como adhesión del pintor a su sensibilidad, que lo hace admirar fascinado a Velázquez, aunque desde su constructivismo deba negarlo, y se da además en un esfuerzo por rescatar a la pintura de su heterogeneidad con respecto a éste, un esfuerzo por cargarla con el sentido del que carece. Es así que aparecen los intentos por realizar una pintura constructiva, síntesis de ambas artes, en la que busca la coincidencia de los valores superiores del muralismo constructivo con la referencia a

ella las significaciones propias de aquél, sino de proseguir a la pintura en su propia naturaleza, dirigida a la realidad, pero de tal manera que alcance el "alma de las cosas", que llegue también a una esencia pero que es esencia de las cosas. Una vez más tenemos que señalar el paralelismo de la teoría estética con la concepción del mundo, en la medida en que ese hallazgo de lo universal a partir de la realidad responde al mismo movimiento, ya tantas veces aludido en estas páginas, que progresa en el sentido de corporizar el platonismo y que culmina en la admisión de la presencia de lo esencial en lo particular. Estamos en la recuperación del objeto, como Torres la llama algunas veces, que es al mismo tiempo recuperación de lo ideal en la pintura.



Torres García—"La realidad no es degradada y sustituida por otra realidad ideal"

lo real, con la presencia del tono, con la creación de un espacio tridimensional abstracto, como el que intenta estatuir en una modalidad largamente teorizada en *Lo aparente y lo concreto*.

Todos esos esfuerzos no parecen haber satisfecho plenamente al maestro. Un camino nuevo aparece contemporáneamente a estos intentos, y termina al fin de su vida por ser aquel en el que puso más fe. Se trata no ya de realizar una pintura lo suficientemente próxima al constructivismo como para que recaigan sobre

Recién en este punto, al final de la odisea especulativa del maestro, parecen aplacadas las contradicciones e integradas las fuerzas opuestas que tironearon infatigablemente durante largos años a sus ideas y a su incansable mano de pintor. Incongruencias, puntos de partida discutibles, opciones que nacen no de razones sino de pasiones, pueden desde luego denunciarse; pero el cuerpo fundamental de la ideología parece, desde la perspectiva de sus últimos atisbos, eminentemente sólido.

MUSICA

Por Jesús BAL Y GAY

¿SON LÍCITOS LOS JUEGOS DE AZAR?

El azar es un elemento constante en nuestra vida, que, por mucho que hagamos, no lograremos dominar, y todavía menos eliminar. Ahí está, a nuestro lado, como un colaborador o socio que, a veces, toma la iniciativa y, otras, se contenta con introducir ligeras modificaciones en nuestros planes. En ocasiones es un socio de cuidado.

La creación artística no escapa a esa realidad. No se sabe bien cuántas veces lo genial, el milagro de una obra, es fruto del azar. El escultor que de pronto encuentra la inspiración en la forma de un determinado trozo de piedra o de madera o el compositor que "hurgando" en el piano —para decirlo con la gráfica expresión stravinskiana— descubre el germen de su nueva obra o, cuando menos, un nuevo giro melódico, una nueva armonía o un nuevo ritmo, no pueden negar la presencia de lo aleatorio en el proceso de la creación artística. Y, lejos de maldecirlo, lo bendicen, y hacen bien. Pero también hay ocasiones en las que interviene como elemento perturbador, con diabólicas resistencias que en nada se parecen a las que excitan la imaginación y templan el ánimo, o con meras acciones sin sentido, grises y vacías. En ambos casos el artista tiene que esperar —si se ha dado cuenta— a que pase el ataque, para continuar con su obra. Y si no se ha percatado, ya se percatará algún día: aquel en que, como si hubiera despertado de pronto, descubra el defecto o la anomalía en la obra terminada y tenga que preguntarse cómo fue posible haber escrito semejante cosa.

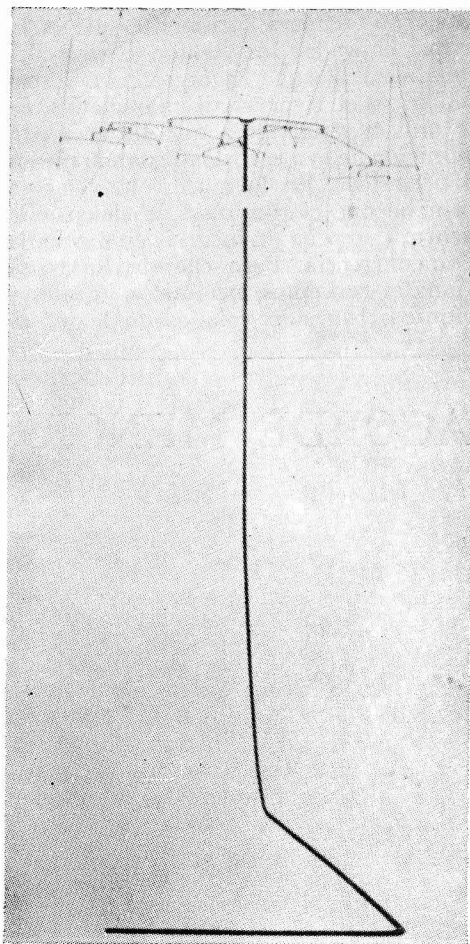
Frente al azar está la voluntad, y por mucho que el artista creador acepte como inevitable la acción de aquél, en el fondo siempre tratará de apoyar y fortificar a ésta. La idea de una obra puede ser tan fortuita como se quiera, pero su realización parece exigir una voluntad firme y un propósito determinado, si el artista ha de poder asumir cumplidamente su papel de creador. Cuando enaltecemos una obra musical y la calificamos de perfecta, estamos enalteciendo no lo que en ella hay de genial —tal vez lo aleatorio— sino el sudor, la paciencia, el tesón con que el autor, la voluntad bien tensa, llevó a cabo su propósito creador, es decir, estamos enalteciendo su actitud heroica frente al azar, precisamente.

Pero todo eso que estoy diciendo desde el principio, con lo que seguramente la mayoría de los lectores se hallarán conformes, son cosas sobre las cuales comienza a cernerse la amenaza de una revisión a fondo. Las más recientes tendencias de la música introducen voluntariamente en la obra la función aleatoria, o (si se prefiere otro punto de vista del mismo hecho) la indeterminación. Ello plantea el problema del papel del compositor en cuanto creador, padre, de la obra musical. Hasta ahora el compositor era el padre de su obra, padre no sólo en cuanto que la había engendrado, sino también en cuanto que la había ido formando, corrigiendo, guiando, hasta dar-

le el carácter y las virtudes con que la conocemos. Hacer lo que él había hecho era no sólo su derecho, sino también un deber, del que ninguna excusa podía relevarlo, si quería legitimar sus pretensiones a la paternidad de la obra. Pero ahora surgen músicos que proclaman los derechos del azar sobre la obra, no sé si a partes iguales o desiguales con el compositor. Los derechos del azar —entiéndase bien—, no solamente los tradicionalmente concedidos a regañadientes al intérprete.

Hoy se escriben obras incompletas, no terminadas o indeterminadas. El compositor —si no queremos dejar de llamar así al que tales obras escribe—, agrupa en el papel pautado los sonidos, con sus duraciones respectivas, según su antojo o sea su voluntad. Con ello puede decirse que compone ciertas partes de la obra y al hacerlo así se halla todavía en la manera tradicional de hacer estas cosas. Él se muestra amo y señor del material sonoro, y en consecuencia lo utiliza como mejor le parece. Es, hasta ahí, todo un compositor. Pero luego entrega esas partes de la obra a los caprichos del azar, con lo cual la obra —la obra completa— adquiere automáticamente la categoría de indeterminada. El azar, por intermedio del intérprete —y aún mejor, de los intérpretes—, se encarga de terminar, de determinar esa música. Eso (se dirá) ya sucedía antes en cierta medida, puesto que muchas cosas hay en las obras musicales que quedaron desde siempre encomendadas a la discreción del intérprete, ya sea por voluntad del compositor o por imperfección incorregible de la notación musical. Pero no es eso, ciertamente, el caso de las nuevas composiciones a que me refiero. En éstas la voluntad de los intérpretes actúa con un valor determinante que no cede en importancia al del compositor: los intérpretes *terminan* en el plano estructural —no sólo, como antes, en lo que podíamos calificar de *detalles*— la composición de la obra, y la terminan no con arreglo a determinadas normas preestablecidas, sino como agentes del azar, puesto que sólo siguen su personalísimo criterio, que, por supuesto, cambiará con cada cual.

Podría creerse que en el fondo la cosa no tiene nada de nueva. En la música tradicional de ciertos pueblos orientales no hay más que esquemas, unos cuantos esquemas fijos, sobre los que el ejecutante improvisa la pieza entera. Y no se trata de simples variantes ni de meras ornamentaciones, sino de cosas que entran de lleno en el plano de la esencia misma de la obra. Ejemplo de ello, el más accesible para nosotros, es el *cante andaluz*, en el que, para cada género, no hay más que unas ciertas fórmulas rítmicas y cadenciales bien establecidas, y todo lo demás, es decir, toda la pieza va naciendo de la fantasía del tocador o cantador, que es quien realmente la compone. En el *jazz* sucede algo análogo, aunque tal vez los instrumentistas no tengan tanta libertad para improvisar



"Las más recientes tendencias de la música"

como suele suponerse. Pero no es ése el caso de la música aleatoria que asoma por el horizonte del presente. Porque, por un lado, el intérprete colabora profundamente en la construcción de la obra, pero, por otro, el compositor hace más, mucho más que proponerle un *me-ro esquema* rítmico o armónico.

Los compositores de esta nueva tendencia escriben, por ejemplo, una partitura en la que sus diferentes secciones son intercambiables y el orden de ejecución queda al arbitrio del intérprete. Escriben también obras en las que la velocidad de ejecución de ciertos trozos está indeterminada, aunque el ritmo esté fijado con todo rigor. Hay partituras que permiten u ordenan que se superpongan o no, a capricho de los intérpretes, algunas de sus partes. Otras, en las que la duración está fijada, pero no el ritmo de las notas que la han de llenar. Otras, en fin, de instrumentación variable, cambiante, según determinadas circunstancias plenamente aleatorias. Tengo noticia de una obra de Henri Pousseur en la que la realización depende del azar, ya que los instrumentistas encargados de ejecutarla tienen que sacar de una bolsa las instrucciones acerca de lo que van a tocar. La diosa Fortuna, en este caso, es la encargada de dar entidad a la obra, y el que ésta sea así o así dependerá, como en la lotería, del orden —aleatorio— en que vayan saliendo los papelitos con aquellas instrucciones. Recientemente tuve ocasión de ver una obra para dos pianos de Cristóbal Halffter, cuyas partes pueden combinarse de varias maneras según el arbitrio de los ejecutantes. En ella, por lo demás, todo se halla escrito y prescrito rigurosamente. El azar, ahí, no tiene rienda suelta.

Todo esto sorprenderá al lector que no esté al tanto de las últimas tendencias de la música contemporánea. Pero si lo

está, comprenderá fácilmente que es la etapa obligada, inevitable, después del serialismo. Porque, aunque parezca paradójico, el rigor cuasi matemático de la música serial tenía que llevar a esta admisión de lo aleatorio, o cuando menos a permitirlo. En la música tonal no se concibe que ciertas cosas se dejen a la ventura, so pena de incurrir en cacofonía e incoherencia. Pero cuando los tradicionales conceptos armónicos, tonales y rítmicos han sido volados desde sus ci-

mientos, cuando la materia sonora se organiza según otros principios, como son los seriales, nada impide y todo invita a probar los acoplamientos fortuitos, las variantes caprichosas y las sorpresas estupefacientes.

La música se convierte, pues, en un juego de azar, no en el mero juego que fue para muchos antes de ahora. Y vamos a ver si ese juego, es o no lícito, a la luz de ciertos postulados morales que los compositores no pueden eludir.

ción inmediata; imposible de asociar esta música con cosas anteriormente escuchadas, puesto que la música se ha librado de todas las repeticiones más o menos literales que constituyeron, durante mucho tiempo, su fortuna."

Y: Sin embargo, escuchando a Henze, a Nono, a Halffter, no pude evitar el pensar en sucedidos personales, en imágenes de estirpe romántica y, sobre todo, en erigir un nuevo y muy rico mundo subjetivo: un espacio sonoro, luminoso, diáfano; una identidad secreta entre la pintura y la música. Eso es: la música contemporánea suena, más que nada, a pintura.

X: "La comparación entre la música y la pintura es hoy tan corriente, que apenas nos damos cuenta de la cantidad de metáforas sacadas del dominio de la música para describir una obra de arte plástica." Estas palabras son de Werner Haffman que, "como su nombre lo indica", es alemán. Y tan corriente —digo yo— que todos nuestros críticos de música hablan de pintura, aun los tontos y los graciosos. Por tanto, una vez cumplido el objetivo principal del Festival de Música Contemporánea y de la Asociación "Ponce" (esto es: servir de información acerca de las corrientes y tendencias más significativas que se han producido en los últimos años, intentar una aproximación a ciertos nombres que constituyen la vanguardia musical europea, sacar al público mexicano

ACORDE MENOR

Por Juan Vicente MELO

Tu comprends, toi? Moi je ne comprends pas.

[Sartre: *Le Mur*.]

X: "En principio se supone que la música contemporánea es, ante todo, esotérica; por lo menos ahí reside la queja dirigida contra cierta música contemporánea que, dado su intelectualismo exacerbado, parecía incapaz de apasionar a los melómanos. Condenadas a los aplausos esnobistas, a delectaciones viciosas, a impenitentes cerebros abstractos, esas obras —excesivamente complejas, ambiciosas más allá de lo necesario— no podrían entusiasmar al buen señor que gusta de la claridad y del sentimiento." Sin embargo...

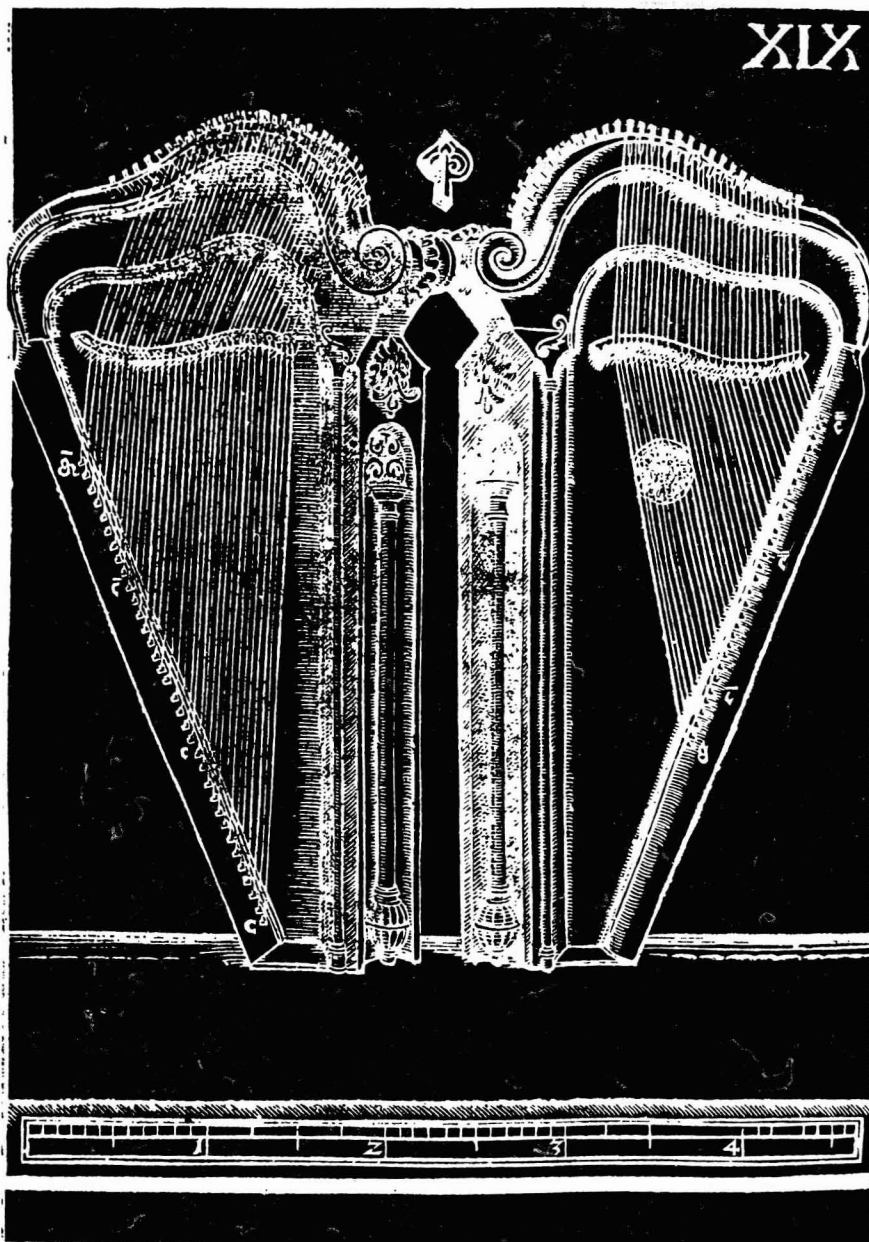
Y: Sin embargo, yo —que soy un buen señor que gusta de la claridad y del sentimiento— asistí al Festival de Música Contemporánea organizado por Rodolfo Halffter en Bellas Artes, y a los conciertos que la Asociación Musical "Manuel M. Ponce" destinó a la música concreta, electrónica y magnetofónica y a algunas otras manifestaciones de la aventura musical de nuestros días, y (lo confieso) salí maravillado, emocionado... ado. Yo, buen señor que gusta de la ópera —y por tanto maléficamente prevenido en contra del ruido—, confieso que esa música no me molesta; es más: que me gusta, que la encuentro clara, comprensible, tan inofensiva como una sonata de Beethoven o, por lo menos, como una sinfonía de Chostakovich. En un principio se supone que la música contemporánea es, por definición, esotérica, tal y como has expresado hace un momento. Sin embargo...

X: Esas palabras son de Pierre Boulez, nacido en 1925 en una ciudad de Francia de cuyo nombre no importa olvidarse y compositor contemporáneo por antonomasia. También son de Boulez estas frases complementarias: "Ahora bien, de un tiempo a esta parte puede constatar el fervor que manifiesta el público por los monstruos que antes calificaba con los colores más rabiosos, ver de qué manera tan profundamente sensible reacciona frente a las obras que consideraba frías. El tiempo de la soledad ha terminado. Libre de falsas obras maestras y de confusiones, libre también de esa claridad sin misterio, el público descubre con alegría una sonoridad des acostumbrada, una nueva poesía; descubre a compositores que no se permiten el engaño o la trampa en su camino hacia la verdad."

Y: Yo, pobre aficionado víctima de la prehistoria en que vive nuestro medio musical, condenado al *Huapango* de Moncayo o a la *Novena* de Beethoven,

asistí a esos conciertos con más escrúpulos que interés, con un cierto e indescriptible temor de contagio, con los efectos de la vacuna impuesta por los conciertos sinfónicos en serie y los alardes histriónicos de directores e instrumentistas "estrellas"; razón de ser de la vida musical mexicana. Y confieso que salí maravillado, emocionado... ado.

X: "No olvidemos —anota nuevamente Boulez— el fenómeno que provoca la novedad por sí misma. El choque de lo nuevo impide la memoria, la aprecia-



"Se supone que la música contemporánea es esotérica"

de su habitual pereza y mostrarle que Rajmaninof no es el único músico, que después de *La consagración de la primavera* se han escrito otras obras importantes), es preciso provocar "segundas audiciones", tomar nuevos contactos con los grandes autores de nuestros días, familiarizarse con este universo sonoro, entre otras cosas para civilizarnos y evitar esas comparaciones, que no son odiosas pero que sí favorecen las adhesiones parásitas. "Librar la música de todo esoterismo artificioso" —vuelve a decir Boulez—; no caer en interpretaciones que sólo corresponden a los críticos musicales, aun a los tontos y a los graciosos.

Y: No entiendo nada de lo que dices. Así que insisto: la música contemporánea —quiero decir la que escuché en estos conciertos— produce una fascinación irremediable por las figuras rítmicas y geométricas; obliga a crear en la mente un espacio multidimensional. En las *Cinco microformas* de Cristóbal Halffter, en *Polifonía, Monodía y Rítmica* de Luigi Nono, en *El ruiseñor del emperador* de Hans Werner Henze, ese espacio "vibra". Una arquitectura secreta, un método rítmico-geométrico que nos permite conocer el mundo. Nada más lejos del esoterismo; nada más cerca de Bach, de la claridad y —digo yo— del sentimiento. La música contemporánea es la más antigua que existe.

X: Dejemos este punto para ilustrar el concierto de música electrónica, concreta y magnetofónica, preparado por Carlos Jiménez Mabarak para la "Ponce" y limitémonos, por el momento, a la relación música-pintura. En principio estoy de acuerdo con esa impresión de arquitectura secreta; pero también pienso que se trata de una correspondencia —un "homenaje"— de los compositores a todos aquellos que han hablado de la "pintura musical". Cito al azar: desde que Monet y Whistler llamaron a sus cuadros *Harmonie verte* o *Harmonie rose*, desde que Odilón Redón cayó en el peligro de titular sus pinturas como *Sonata al sol*, *Andante* o *Allegro* y hasta *Sonoridad de las esferas*, los compositores se hallan en deuda con la pintura. Si repasamos algunas de esas actitudes pictórico-musicales no debe extrañarnos que los críticos de música enriquezcan su vocabulario con una terminología ajena que no saben emplear. Después de todo, resulta ejemplar la cortesía y la memoria de los que fabrican las leyendas musicales. Gauguin se preguntaba: "¿Por qué no podríamos crear diversas armonías que correspondieran a nuestros estados de ánimo?", y los músicos no tienen más que responder con formas y espacios sonoros. Van Gogh tenía razón al profetizar: "Más música y menos escultura"; los críticos, entonces, declaran a las grandes composiciones de Kandinski como versiones del drama sonoro de Wagner al lenguaje pictórico. Pero toda esta cuestión puede resolverse en una frase, lapidaria, de Coubert: "Un objeto abstracto no visible no pertenece a la esfera pictórica."

Y: ...

X: En cuanto a la antigüedad de la música contemporánea —reflexión conciente o inconciente de casi todos los auditores— conviene señalar que esa creencia obedece a que la música de nuestros días resulta de una tradición y de una memoria colectiva, que no ofrece solución de continuidad con las obras

y los autores de otros tiempos. Ahora bien: ciertas obras —por ejemplo, muchas de las programadas en el concierto de música electrónica, etcétera, etcétera— "suenan" viejas porque lo son efectivamente; su novedad, su contemporaneidad, son aparentes. Bartok —creo yo— es un compositor más avanzado, más nuevo, más "agresivo" que algunos, muy conformistas, amparados en malabarismos de laboratorio.

Y: ...

X: Pero dejemos estas cuestiones azarosas para una tarde aciaga; más importante, más saludable que perdernos en frases y elucubraciones trascendentales, es señalar, subrayar y aplaudir el esfuerzo que representa la organización de un festival de música contemporánea, y que la "Ponce" —institución de carácter semiprivado— dedique un buen número de programas a la expresión musical de nuestros días. Estos conciertos vienen a ser el acontecimiento musical en lo que va del año. Con tu ayuda quisiera reconstruir los programas.

Y: El espacio sonoro ...

X: Para la "Ponce", Carlos Jiménez Mabarak elaboró un concierto de música electrónica, concreta y magnetofónica, el primero de este tipo que se celebra en México. Ahí pudimos escuchar —amparadas en comentarios breves y eloquentes formulados por ese inquieto compositor— obras de Pierre Schaeffer, Henri Sauguet, Yannis Xénakis, Luc Ferrari, Karlheinz Stockhausen, Dick Raaijmakers, Henk Badings, Otto Luening y Edgar Varese. De ellas, la única que, en mi opinión, ofrece un profundo interés es el *Estudio número dos* de Stockhausen, que se sirve de medios electrónicos para estructurar una música hecha por elementos naturales (la voz humana, por ejemplo).

Y: Yo añadiría también el *Poema electrónico* de Edgar Varese, el primer compositor que utilizó, simultáneamente, música electrónica e instrumental. Además, el *Poema electrónico* fue escrito para el pabellón de la Phillips que construyó Le Corbusier en la reciente Exposición Universal de Bruselas. Uno penetraba en aquel universo gracias a la música, a los volúmenes creados o sugeridos por Le Corbusier y a la proyección de un film que recorría la historia del hombre y su destino. Salí emocionado, maravillado ... ado. ¡Y qué espacio luminoso!

X: En fin, lo interesante es que se haya efectuado un concierto de este tipo, que haya sido la "Ponce" la que escriba el punto de partida para nuevas sesiones, que el público se haya aburrido al no poder asustarse. Porque la música electrónica, la concreta y la magnetofónica no asustan a nadie.

Y: El público —y yo, claro, buen señor que gusta de la ópera— podía escuchar esas obras y, al mismo tiempo, ver cuatro grandes pinturas abstractas en el escenario. Como en París.

X: Hace veinte años.

Y: En cambio el público sí se asustó —y mucho— en el concierto de Gerhard Muench, pianista y pedagogo alemán residente en México desde hace varios años. Se asustó por las obras (Henze, Stockhausen, Krenek, el ornitólogo Messiaen, Bartok, Hindemith y hasta Sranvinski y Milhaud); se asustó por la pasión, el entusiasmo, la total entrega del pianista

a la obra recreada. Uno pensaba que Muench perdería la vida cada vez que atacaba una nueva partitura. Pero no murió, para tranquilidad del público —y de nosotros que admiramos y aplaudimos la forma en que Muench sabe comprender y vencer todas las dificultades presentes en un lenguaje lleno de refinamientos, de sutilezas, de verdades escondidas.

X: En cuanto al Primer Festival de Música Contemporánea —¡primero y a estas alturas!— quisiera destacar como obras definitivas las *Cinco microformas* de Cristóbal Halffter, la suite de *El ruiseñor del emperador* de Henze y *Polifonía, Monodía y Rítmica* de Nono, tres compositores inconformistas, creadores de una nueva poética musical. Y los tres, mediterráneos por nacimiento o adopción; es decir: luminosos, claros, vivientes.

Y: A mí me gustaron mucho las obras menos contemporáneas, las más tradicionales (la *Sinfonía para cuerdas* de Honnegger, el *Quinteto de alientos* de Jean Françaix, las *Canciones de Madagascar* de Ravel, *Rispetti* y *Strambotti* de Malipiero); entre las dodecafónicas heterodoxas prefiero *El curso del sol* del yugoslavo Milo Cipra ...

X: Que son unas variaciones astrológicas: *Géminis*, un canon; *Capricornio*, un trozo para trompetas y percusiones ... En cambio, yo prefiero la *Sinfonía 1949* de Lieberman, porque suena a jazz.

Y: La música mexicana estuvo representada por el *Soli número 2* de Carlos Chávez (que es árida y vieja), por la *Segunda sonata para piano* de Rodolfo Halffter y por la suite *Bonampak* de Luis Sandi (mucho música y pocas ruinas). Pero olvidamos a un norteamericano: Everet Helm, y a un soviético: Dimitri Chostakovich (los dos ruidosos, los dos tranquilamente conservadores). Y a Luigi Dallapiccola, cuya *Pequeña música nocturna* es elegante de factura y de una escritura nítida. Olvidamos a Paul Hindemith, ese gran teórico teutón ...

X: Cuya obra gusta a algunos ...

Y: Y olvidamos a Schoenberg (*Variaciones para orquesta opus 31*) y a Stravinski (*Tres piezas para cuarteto de cuerda*), los dos clásicos más grandes de nuestro siglo. Y, en fin, a Rodolfo Halffter que organizó este festival y que tantos insultos recibiera de un joven compositor.

X: Que no le haga caso. La verdad es que —independientemente de fallas y errores, de opiniones personales— este festival marca una fecha importante en nuestra historia musical. Si Halffter no hubiera organizado estos conciertos, nadie lo hubiera hecho. Le sucede lo mismo que a Ángela Caláneo, esa devota y apasionada directora de la "Ponce", que contra viento y marea —contra los críticos, el público y los promotores del arte oficial— se dedica a abrir ventanas más amplias a fin de respirar aires menos viciados, en lugar de sentarse tranquilamente a leer un libro o a aplaudir un *Intermezzo* de Brahms. Debemos hablar de los intérpretes de este festival, del terrible esfuerzo que supone el conocimiento de un lenguaje al que no están acostumbrados quienes militan en la rutina diaria de nuestro concertismo ...

Y: Y del espacio sonoro ...

X: Yo no entiendo nada de eso. ¿Y tú?

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

A LA BÚSQUEDA DEL CINE MEXICANO

Al pensar en el cine mexicano le asaltan a uno ciertas dudas. Es evidente que lo que determina la bajísima calidad de las películas nacionales es la falta de verdaderos creadores. (Y la presencia excepcional de Luis Buñuel no hace sino resaltar tal hecho.) Bien. Pero ¿por qué no surgen esos creadores? Claro, una comercialización llevada al absurdo lo impide en gran medida. Sin embargo, el mercantilismo de Hollywood —por ejemplo— no ha impedido que surjan un buen número de cineastas norteamericanos valiosos. ¿Será que en México no existe el genio cinematográfico? Sabido es que otros países, incluso de elevado nivel cultural, son incapaces de producir una buena pintura o una buena música.

Naturalmente uno se rebela contra tal conclusión. No, no puede atribuirse la situación actual del cine nacional a causas tan absolutamente imponderables. De ahí a las especulaciones elegantes sobre la ontología del mexicano, su posición frente a la madre, su actitud frente a la muerte, etcétera, no hay más que un paso. ¡Dios me libre de caer en tales "elegancias"! Y, sin embargo, la condenada duda, hasta hace bien poco, no dejaba de asaltarme. ¿De verdad, los mexicanos estarían negados para el cine?

Y digo hasta hace poco, porque la reciente exhibición (en el cine club del IFAL) de dos películas de Fernando de Fuentes me ha sacado de dudas y de tonterías. Voy a tratar de explicar por qué.

En la misma semana en que vimos *El compadre Mendoza* (1933), seguramen-

te el mejor film de De Fuentes y, quizá, el mejor que se haya hecho en México con excepción de los de Buñuel (y no lo digo llevado por un entusiasmo pasajero), tuvimos también la oportunidad de asistir a una exhibición de *Enemigos*, película realizada en 1933 por Chano Urueta. Este director estaba en aquellos tiempos influidísimo por Eisenstein, y su film viene a ser algo así como la caricatura involuntaria de *Tempestad sobre México*. Es fácil ahora reírse de las increíbles torpezas técnicas, las pretensiones "plásticas" y la alegre estupidez de los diálogos "revolucionarios" de *Enemigos*. Pero lo cierto es que la actitud "estética" que revelaba un film así, resultaría a la larga tan peligrosa y nefasta para el cine mexicano, como el ansia de lucro de los "mercachifles", nombre con que el joven Urueta de entonces gustaba de llamar a los productores.

El compadre Mendoza en cambio es un film inteligente, honesto, admirablemente construido. Su realizador, Fernando de Fuentes, no era ni más ni menos que un artesano con sensibilidad y sentido profesional, y por ello se concretó a contar una historia sobre la Revolución sin pretender, en ningún momento, realizar una especie de *gran mural cinematográfico*. Los personajes de su película adquieren un enorme valor representativo precisamente porque no sirven a ninguna simbolología establecida de antemano. Quiero decir que son seres humanos auténticos y sus reacciones contradicen —a lo largo de la película— la idea esquemática que de ellos pudiéramos habernos hecho en un principio. Ése era el cine a hacer, un cine a simple

vista demasiado modesto, pero que fuera capaz de mantener frente a la realidad mexicana una actitud escrutadora; un cine que no se empeñara en ilustrar las "grandes ideas", sino que descubriera esas ideas en el estudio de los personajes y de las situaciones; un cine que rechazara lo pintoresco para descubrir al hombre mismo, y que no cayera en ese insulto a lo popular que supone la insistencia en lo folklórico.

Dos años después, en *Vámonos con Pancho Villa*, De Fuentes ratificaría su talento. Un gran género, el de las películas sobre la Revolución, parecía nacer. Hoy, ese género ha degenerado en el ridículo intento que cada *Cucaracha*, *Escondida* o *Juana Gallo* representa de resumir toda la Revolución. (Es como si cada *western* pretendiera relatarnos toda la conquista del oeste norteamericano.)

Pero lo que me interesa afirmar es que de ello ha tenido la culpa no sólo el afán de lucro de los productores (que De Fuentes lo tenía también, sin duda) sino, a la vez, la actitud de cierta *intelligentsia* mexicana que en 1933 se deslumbró con Eisenstein y que hoy sigue clamando por un cine dotado de no sé qué virtudes monumentales y didácticas. Vale decir que esa misma *intelligentsia* ha sido incapaz de dedicar el más mínimo esfuerzo a la valoración y la crítica correcta del cine como fenómeno estético y social.

Eisenstein era un genio y, como tal, podía darse el lujo de ser excesivo, de jugar con símbolos y de pretender una visión total del universo. Pero nada hay más lamentable que la imitación del genio. Por las mismas leyes estéticas por las que Eisenstein alcanzó lo sublime, Urueta cayó en el ridículo y el "Indio" Fernández en el amaneramiento. Pese a ello, para muchas personas *cultas* el buen cine mexicano no puede ser otro que el de los magueyes en primer plano, enmarcados por fotogénicas nubes; el de los indios hieráticos luciendo sus atuendos más "mexican curious"; el cine, en fin, tributario de la pintura mural, del cuento vernáculo, de la cerámica, del ballet, etcétera. Y lo tremendo del caso es que esa visión turística de la realidad mexicana, ese miserabilismo pseudoelegante se protege bajo la máscara de las *ideas progresistas*, del llamado *contenido social*.

Yo me resignaría a imaginar que tales deformaciones resultan inevitables dentro del desarrollo de una cultura cinematográfica, si no fuera porque en México existió un Fernando de Fuentes, y si no fuera porque me consta que la mayoría de los intelectuales mexicanos no ha dedicado nunca una seria atención al cine y se ha concretado a mirarlo muy por encima, repitiendo los lugares comunes que les sugiere el estudio de otros medios de expresión. No hay duda: los intelectuales mexicanos tienen una gran deuda con el cine — que empezarán a pagar el día en que dejen de sentir hacia él un complejo de superioridad totalmente injustificado.

De ahí que se dé el caso insólito de que las películas de De Fuentes sean mucho menos conocidas y apreciadas que *Redes* o *Raíces*, por ejemplo. Algunos plumíferos se ríen de que, a estas alturas, hayamos "descubierto" *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* y señalan que tuvo que venir Sadoul de Francia para interesarnos en ellas. Bien:



"¿Será que en México no existe el genio cinematográfico?"

es verdad. Sadoul no es ciertamente mi crítico favorito, ni mucho menos, pero tiene la autoridad (común a toda la crítica francesa sería) que le da su actitud estudiosa frente al cine. A Sadoul se le dio la facilidad, que uno nunca ha tenido, de dedicarse días y días a ver viejas películas mexicanas. ¡Claro está que había que hacerle caso! Pero se les puede replicar a esos plumíferos de larga experiencia: ¿Qué han hecho ellos, a su vez, por dar a De Fuentes su lugar? ¿Y qué autoridad podrían tener para hacerlo los entusiastas del *cucarachismo*?

Lo cierto es que debo confesar que hoy me doy cuenta, al hablar de la historia del cine mexicano, de que piso un terreno mucho más incierto de lo que creía. Obviamente, no basta con haber visto *El automóvil gris*, *Redes* y las películas del "Indio" Fernández y las de Buñuel para sentirse en posesión de la verdad. Quizá haya visto suficientes films nacionales como para sentirme capaz de aventurar un juicio. Pero, a la vez, cuanto más films veo, más me convengo de la necesidad de establecer las debidas re-

servas. Quedan por rectificar o ratificar muchas cosas, y es evidente que, si partimos de la base de que el conocimiento del pasado resulta muy útil a la hora de hablar de lo que deberá ser en el futuro el cine mexicano, una verdadera labor de investigación se impone para quienes se interesan en que este futuro sea lo más brillante posible. Por lo pronto, creo que es tiempo de reconocer que si hemos sobrestimado la obra de realizadores como Fernández, Bracho, Gavaldón, Urueña y Gómez Muriel, no hemos, por otra parte, valorizado debidamente la de otros como Arcady Boytler, Bustillo Oro y, sobre todo, Fernando de Fuentes. Tiempo habrá de insistir sobre el tema. Lo esencial es, de inmediato, ver de todos y cada uno de ellos el mayor número posible de películas y dejar las especulaciones sobre la *forma de ser del mexicano* a otras personas menos ocupadas. Y lo evidente es que si el actual cine mexicano es lo que es, la culpa la tienen quienes impiden el surgimiento de nuevos valores, y quién sabe cuántos nuevos De Fuentes pudiera haber entre ellos.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

OTRA VEZ MAX

"Je suis foutu; nous sommes tous foutus."
[Maupertuis a Cidivele, en *Côccix*.]

La noche era serena; en el cielo las estrellas tintineaban; la luna abría su aristocrática boca en un místico bostezo; las calles estaban casi desiertas. En el interior del elegante teatro Fábregas había una distinguida concurrencia; a pesar del calor sofocante, las damas se cubrían con las mejores pieles y los caballeros con elegantes chamarras de dos colores. Sonaron tres llamadas: el foyer quedó desierto y la sala se llenó; las pieles fueron dejadas a un lado descubriendo hombros marfilinos adornados con espinillas, los guantes se retiraron cobarde-

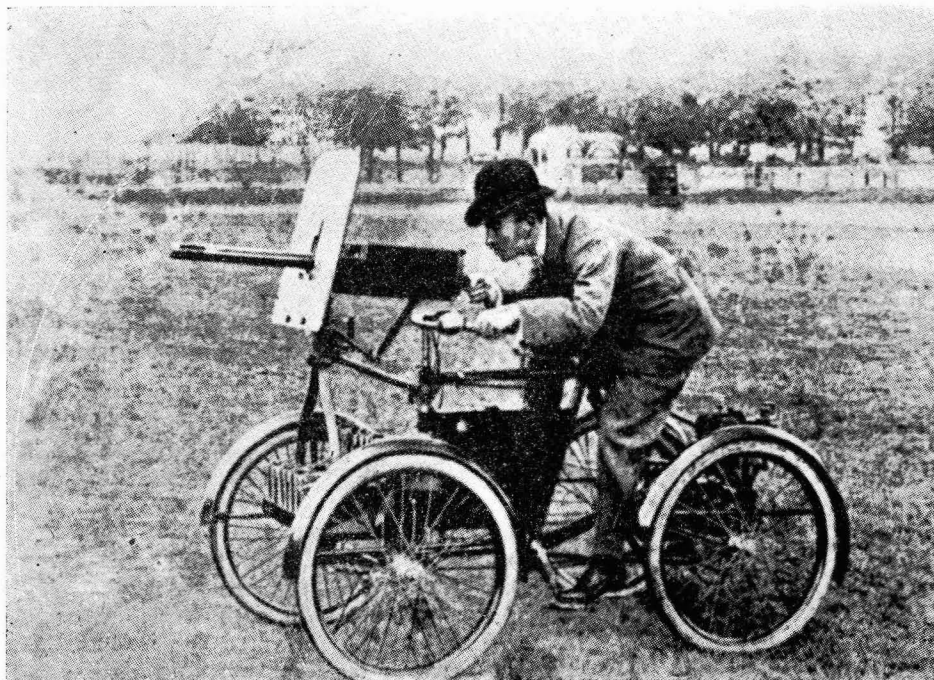
mente, abandonando las nacaradas manos sudorosas; al abrigo de las butacas, una que otra dama se quitó los zapatos para dar un respiro a sus rubicundos pies. Se abrió el telón, un suspiro de gozo escapó de todos los pechos; el rictus maxilar abandonó los semblantes, los músculos se distendieron y pronto, en el gozo del espectáculo, las rutilantes dentaduras postizas hicieron su aparición... La pieza que se representaba era una de las obras más acreditadas que jamás hayan escapado de la pluma de autor mexicano: *Tan cerca del cielo*, de Wilberto Cantón.

La historia, todos la conocemos: un matrimonio sin hijos, perteneciente a

una familia, los Hapsburgos, que desde Felipe II fueron famosos por su liberalismo, encontrándose sin nadie a quién gobernar, se deja convencer por unos turistas mexicanos, el maquiavélico Napoleón III y otras personas más, de que aquí en México todo el mundo pide a gritos que vengan a ser emperadores. Una vez aquí, Maximiliano adquiere el mal hábito de hacer consejos de ministros muy sentado en su trono, con su esposa al lado metiendo su cuchara en lo que no le toca, y los ministros de pie; estas circunstancias producen una irritación en todos los presentes que los lleva a tomar medidas descabelladas como decretar leyes marciales y cosas. Por si fuera poco, con una falta de tacto verdaderamente notable, el emperador tiene un consejero liberal a pesar de que sus ministros han declarado enfáticamente que son conservadores. No tardan en producirse los desengaños: el primero viene cuando Maximiliano descubre que Juárez, en quien pensaba encontrar su principal colaborador, es precisamente el enemigo; el segundo, cuando las tropas francesas, que él creía que se iban a quedar a vivir aquí, se retiran; y el tercero, cuando cae en la cuenta de que su desconocimiento de los medios reaccionarios le ha acarreado enemistades hasta con el clero. Al ver que todo está perdido, abdica. Los ministros se reúnen, esta vez sentados —supongo—, a considerar su abdicación. Mientras tanto, Carlota, le hace ver que si en la familia todos son emperadores, ellos también tienen que ser emperadores, aunque muertos; y que ya que Dios no les dio hijos, siquiera tener un país para dominar, castigar y enseñar. Estos argumentos hacen que el emperador se arrepienta de haber abdicado. Sin embargo, nada se ha perdido, pues al fin y al cabo, los ministros han rechazado la abdicación por 13 a 12. La pareja sigue reinando llena de proyectos, el primero de los cuales consiste —como todos sabemos—, en que Carlota se irá a Europa a pedir ayuda a sus parientes. Ya sea porque el viaje no le sentó, o porque estaba loca desde el principio, o porque algo le dieron en la famosa naranjada de Eugenia de Montijo, el fin de Carlota es del dominio público, lo mismo que el de Maximiliano.

Este episodio, que desde 1930 ha venido siendo la tentación de los dramaturgos mexicanos, fue tratado de una manera... no definitiva, porque ningún hecho histórico puede tratarse definitivamente, pero sí respetable, por Rodolfo Usigli en 1943. Dieciocho años después Wilberto Cantón presenta una obra que, siguiendo los pasos de *Corona de sombra*, no sólo "no dice nada nuevo" (como hizo notar el comentarista don Armando de María y Campos), sino que no dice absolutamente nada.

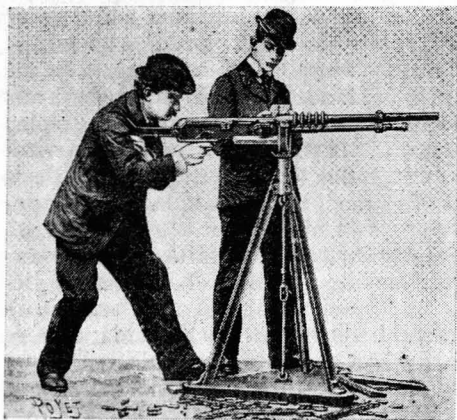
"Un Amor más fuerte que la Ambición, que la Locura y que la Muerte" — dice el programa como lema. La cartelera teatral dice: "Todo el esplendor y el romanticismo de un Imperio." Todo esto nos hace suponer que la obra tendrá un contenido, si no sexual como la de Usigli, cuando menos sentimental, y nos encontramos con la pareja menos amorosa, erótica o sentimental que he visto en varios años: un hombre tan reposado, tan majestuoso y tan infantilmente confuso, y una mujer que no habla más que de estrategia y de política, y de que "tenemos que redimir al in-



Crítico desconocido en un vehículo no identificado, haciendo uso de un arma atómica

dio" (este entrecomillado no es una cita exacta, sino el resumen de una actitud).

En cuanto al contenido histórico, no tendría importancia que la pieza no lo tuviera, o que expresara una gran mentira, con tal de que hubiera cierta congruencia entre los diferentes elementos



Autor tratando de defenderse

que la componen. Pero no es el caso. Vamos a ver: por necesidades de la marejada, las virtudes de los diferentes personajes están distribuidas de la siguiente manera: Juárez es la izquierda atinada, y por consiguiente bueno; Almonte, Miramón y Co., menos Mejía, son malos por reaccionarios, malinchistas y convenencieros; Mejía es bueno por ser indio y tonto de capirote; Herzfeld es bueno por liberal; Napoleón III es malo por extranjero y por querer imponer en México un emperador extranjero; Maximiliano y Carlota, en cambio, que son la encarnación de las ambiciones de los conservadores (malos) y de Napoleón III (malo), son buenos porque querían un gobierno justo para México, lo que significa que ni Napoleón era tan malo, ni los conservadores estaban tan equivocados. Si partimos de que el gobierno de Juárez es bueno para México, los conservadores son unos traidores, Napoleón III un pirata, y Maximiliano un lambicón. Si partimos de que Maximiliano pudiera haber sido un buen emperador, Napoleón es un benefactor de México, los conservadores unos patriotas, y Juárez un mal con el que hay que acabar. Si el Imperio era una cosa mala para el país, Napoleón hizo muy bien en negarle su apoyo; si era buena, hizo bien en querer implantarlo. La tesis de Cantón —si es que así se puede llamar— parece ser que lo mejor hubiera sido un gobierno con Maximiliano de emperador y Juárez de primer ministro, que es lo más romántico que nadie se hubiera podido imaginar.

Según Cantón, el pueblo era liberal y los ricos, conservadores, lo cual no es cierto; Miramón era un convencenciero orgulloso, lo cual tampoco es cierto, porque supo enfrentarse a las consecuencias de su equivocación, que consistió entre otras cosas en importar a un emperador inepto. Si Maximiliano creyó que aquí todos querían que él viniera, y que su Imperio sería popular, era un cándido, un vanidoso y un ignorante. No quedan más que dos soluciones, o bien Maximiliano era un gobernante pelele tan detestable como todos los de su clase; o bien, el miembro de una confabulación imperialista que vino a sabiendas de la injusticia que significaba su presencia, y que fue derrotado cuando la confabulación fracasó, es decir, cuando los Estados Unidos sacaron las uñas. En un

asunto de tanta envergadura no es justificación bastante ser un incapaz en materia política, y un marido modelo.

La puesta en escena del Fábregas es exactamente la que la obra merece: Gloria Marín, que es mucho más bella en escena que en el cine, y que no tiene malas mañas, se hunde al querer sacar adelante un personaje que habla como cualquier historia de México; Carlos Bribiesca, Maximiliano profesional, con unos veinte años más que el original, con unas barbas postizas que tiemblan más de la cuenta, chongo y unos ademanes mecánicos de esos que prohíben hasta los manuales de declamación, encarna un Maximiliano que bendito-sea Dios-que-lo-fusilaron; Ricardo Fuentes, de Napoleón III, no sabe qué hacer con un personaje contradictorio, de quien se dice que es el Mal, y vive aterrado por Eugenia de Montijo, etcétera.

Para solucionar el gran número de cambios de escena que tiene la obra, David Antón construyó cuatro carros que tienen unas enormes columnas blancas, que van cambiando de posición según convenga y que logran, con la ayuda de una iluminación muy poco imaginativa, que se pierda todo el sentido de "interior" o "exterior" que ha de indicar la pieza.

La dirección, tan descuidada y cándida como los espectadores, no supo limar las incongruencias de la obra, ni las vacilaciones del autor en cuanto al tono. Por ejemplo, en el cuadro que se desarrolla en el Vaticano, Carlota dice que tiene días sin comer por temor de que la envenenen; entonces Pío IX encarga un chocolate para que ella lo tome; cuando traen el chocolate ella lo huele y pide que lo pruebe antes un gato para estar segura de que no está envenenado; entonces Su Santidad se vuelve a uno de los lacayos y: "Que traigan un gato". Imagínese a toda la guardia suiza gritando de un lado a otro del Vaticano: "¡Un gato para Su Santidad!" Por alguna razón misteriosa, al señor Virgilio Mariel no le pareció cómica la coyuntura y no la aprovechó. Traen un gato, que huele la taza, no se muere, y se acabó la escena.

Recomiendo al próximo autor que se ocupe de este tema le dé un giro más sensacional. Por ejemplo: Carlota no va a Europa a pedir ayuda para Maximiliano, sino en pos de Bazaine, de quien se ha enamorado perdidamente. Bazaine, con el recato característico de su profesión, huye, y ella va por todas las cortes de Europa preguntando por él, hasta que desesperada, enloquece...

CIENCIA

EL ÁTOMO DOMESTICADO

Por Juan José MORALES

Un combustible barato, fácil de obtener, prácticamente inagotable, limpio y que produzca una gran cantidad de energía por unidad de volumen. Ése es el ideal de los especialistas en energética. Hasta no hace mucho tiempo, tal combustible no pasaba de ser un sueño, pero la física atómica ha venido a cambiar radicalmente la cuestión.

Como se sabe, hay dos medios para liberar la colosal energía del núcleo atómico: por fisión de núcleos de elementos pesados, o por fusión de núcleos ligeros. Del primer tipo es la reacción que ocurre en una bomba atómica de uranio o plutonio. En la segunda categoría se incluyen los procesos mediante los cuales producen su energía el Sol, las estrellas y la bomba de hidrógeno. Las reacciones de fisión son ahora cosa corriente y se emplean para producir energía industrial en centrales eléctricas. Lógico es que este tipo de reacciones haya sido el primero en ser "domesticado": Frédéric e Irene Joliot-Curie descubrieron que al escindirse el núcleo de un elemento pesado se libera, además de energía calorífica, cierta cantidad de neutrones que a su vez pueden escindir otros núcleos. Así se establece la llamada reacción en cadena, y la "llama" atómica se mantiene encendida. Pero los elementos pesados no son el combustible ideal. Su extracción es costosa y aunque las reservas de ellos contienen de 10 a 20 veces más energía que todos los yaci-

mientos de carbón y petróleo juntos, son de todas maneras limitados y algún día se agotarán.

La fusión, en cambio, puede lograrse con un elemento muy abundante en la naturaleza y virtualmente inagotable: el hidrógeno. Un isótopo de ese elemento, el deuterio o hidrógeno pesado (que se representa por H⁴) abunda en el agua de mar y de río, y puede ser extraído a un costo relativamente bajo. Cuando cuatro átomos de hidrógeno (o dos de deuterio) se unen para formar uno de helio, se libera una cantidad de energía superior a la obtenida en la fisión del uranio: 160 mil kilovatios-hora en la fusión de un gramo de deuterio contra 22 mil en la fisión de un gramo de uranio.

Defensas impenetrables

Pero, como cualquier Maquiavelo sabe, es más fácil dividir que unir. Una reacción en cadena puede comenzar de manera relativamente fácil, pero la reacción de fusión es mucho más difícil. El átomo está rodeado de poderosas defensas: sus fuerzas de repulsión, que rechazan a otros átomos que quieran acercarse demasiado. Puede emplearse una máquina aceleradora de partículas para impulsar los deuterones a tal velocidad que rompan las barreras de sus vecinos, pero desde el punto de vista del rendimiento esto es antieconómico. Otro medio consiste en calentar el deuterio de

tal manera que sus átomos, dotados de una gran energía cinética, se fusionen. Esto es lo que ocurre en el Sol y las estrellas y en la bomba H. A 7,500 grados, que ya es una temperatura respetable, las posibilidades estadísticas de que la fusión ocurra son insignificantes. Se requiere cuando menos un millón de grados para lograrla.

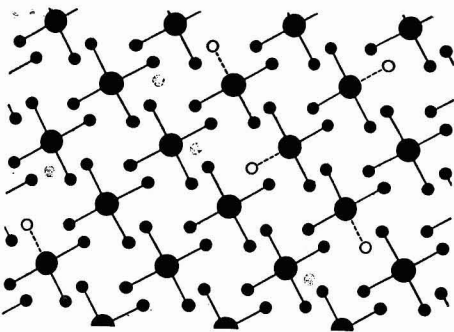
Cuando la fusión comienza, la energía liberada en el proceso eleva la temperatura a un extremo tal que ya no es necesario el auxilio energético exterior y el combustible sigue "ardiendo". No es cosa fácil, sin embargo, obtener tales temperaturas ni manejar materiales tan calientes. En la bomba de hidrógeno la fusión comienza gracias al calor liberado por una bomba de hidrógeno, pero a nadie se le ocurriría hacer estallar una bomba atómica en un laboratorio. Además, en la bomba H la liberación de energía es instantánea, y lo que se necesita no es una explosión sino un flujo de energía continuo y regulable, una reacción termonuclear controlada.

Cuando los físicos encararon el problema, parecía no tener solución: a una temperatura de millones de grados se volatiliza el más resistente material. En el Sol no existe nada en estado sólido; es una pelota de gas y aunque en su interior la tremenda presión hace que el material tenga una densidad superior a la del platino, no por eso deja de comportarse como gas. Por si la temperatura fuera poco, había que añadir el problema de la presión. A semejante temperatura se generan presiones de millones de atmósferas. Y, como para volver locos a los físicos, se creyó que no era posible lograr una temperatura de un millón de grados. Se razonaba así:

Supongamos que existe una cámara hermética de paredes suficientemente

e iones — átomos que han perdido uno o más electrones. Este caos de iones y electrones recibe el nombre de plasma.)

Mientras mayor es el número de iones y electrones, mayor será la cantidad de corriente que pase por el plasma, y así la temperatura se va elevando, pero las partículas, al calentarse, se mueven locamente y chocan con las paredes de la cámara, transfiriéndole parte de su energía calorífica. A muy altas temperaturas esa pérdida de energía es tan grande que llega un momento en que la temperatura permanece invariable y no puede aumentarse más.



El Genio en la Botella

Para obviar ese inconveniente había que aislar eficazmente el gas, separarlo de las paredes de la cámara mediante una barrera que impidiera el intercambio térmico. Pero cualquier material que se interpusiera tendría el mismo efecto que la pared, y así lo que se pedía a los físicos era que inventaran un material "inmaterial" e impenetrable. ¡Menuda tarea!

La solución resultó, sin embargo, mucho más sencilla de lo que se esperaba. Sajarov y Tamm, físicos soviéticos, idearon encerrar el plasma dentro de un campo magnético. Como los iones y electrones están cargados eléctricamente, cuando penetran en un campo magnético las líneas de fuerza de éste curvan sus trayectorias. Cuanto más potente es el campo, menor es el diámetro de la circunferencia descrita por las partículas. De esta manera un campo magnético de intensidad suficiente puede "encarcelar" el plasma dentro de un volumen reducido e impedir que toque las paredes de la cámara.

Más aún: como en torno a una corriente eléctrica aparece siempre un campo magnético, el simple hecho de hacer pasar la corriente a través del plasma para calentarlo forma la "botella" invisible donde se encierra a Deuterón, el genio. Sólo que, a diferencia de los genios vulgares, Deuterón no necesita salir de la botella para servir a su amo, debe permanecer adentro. Sajarov y

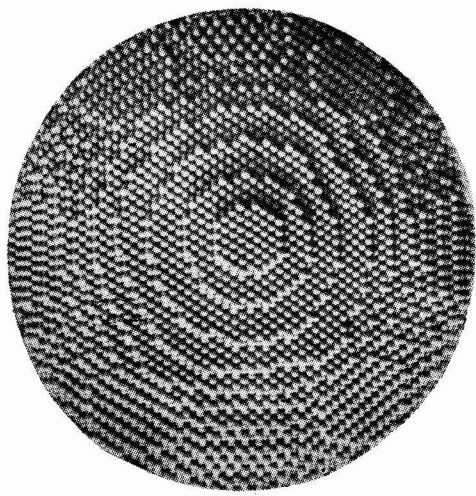
Tamm lograron producir temperaturas de un millón de grados y la primera reacción termonuclear controlada.

El problema, sin embargo, no está del todo resuelto. Para que Deuterón se ponga al servicio de la industria es necesario todavía dominar complejos artificios de ingeniería, relacionados con la producción y mantenimiento de grandes campos magnéticos y de corrientes eléctricas.

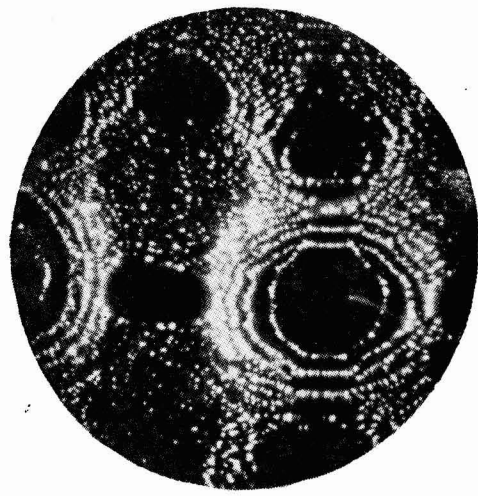
Las investigaciones avanzan, y a la fecha los mayores programas han sido logrados en los centros de investigaciones nucleares de Dubna (URSS) y Harwell (Gran Bretaña) con los aparatos *Alfa* y *Zeta*, ambos de muy semejante diseño. Los norteamericanos entraron con cierto retraso en este terreno, pero han logrado, al parecer, importantes progresos en campos secundarios de la cuestión, como por ejemplo la fabricación de materiales de alta conductividad eléctrica susceptibles de ser utilizados en los reactores de fusión. Se piensa que para 1972 la energía termonuclear estará disponible en escala industrial.

Cuando eso ocurra el hombre tendrá en sus manos la más colosal fuente de energía con que jamás ha soñado. El deuterio, como se ha dicho, abunda en el agua, se puede extraer fácilmente a un costo reducido, es prácticamente inagotable, no produce humo ni gases que envenenen la atmósfera, bastan unos kilogramos para satisfacer las necesidades energéticas de una gran ciudad...

Deuterón, el genio de la energía, sólo espera que se le encierre definitivamente en la botella, para ponerse a trabajar. El aparato *Alfa*, en el que los soviéticos obtuvieron la primera reacción termonuclear controlada. Se encuentra en el centro de investigaciones nucleares de Dubna, cerca de Moscú.



gruesas y resistentes al calor. En ella encerramos hidrógeno gaseoso y lo calentamos haciendo pasar a través de él una corriente eléctrica. (El paso de la corriente disocia los átomos en electrones



Deuterones el genio de la energía, y su amo, un investigador británico de Harwell. El artefacto es un modelo del aparato *Zeta*, con el que se intenta domesticar a la bomba de hidrógeno.

ANAQUEL

La "Relación Peregrina" de Francisco Antonio Navarrete

Por Francisco MONTERDE

Al volver su mirada a las obras de ayer, los bibliófilos mexicanos traen a la curiosidad de nuestra época la *Relación Peregrina* que en Santiago de Querétaro escribió, por el año de 1738, el padre y maestro Francisco Antonio Navarrete.

Me informa gentilmente Francisco González de Cosío, eficaz bibliógrafo, que Francisco Antonio Navarrete nació el 21 de octubre de 1684, en Baeza.

A la Nueva España vino joven aún; novicio en el Seminario de Tepotzotlán, tenía 23 años de edad cuando lo admitieron como profeso en la Compañía de Jesús, de México. Después trabajó en San Felipe del Real —ahora Chihuahua—, al dirigir, desde 1723, su colegio.

En 1737 ya estaba en Querétaro, donde vivió, en buena armonía con pobres y ricos —a juzgar por lo que de unos y otros dice en su obra—, hasta el 7 de agosto de 1749 en que concluyó su existencia.

La *Relación Peregrina de la agua corriente que para beber y vivir goza la muy noble y leal ciudad de Santiago de Querétaro*, publicada por Hogal, en 1739, fue reeditada en aquella ciudad, en 1944 y en la imprenta de D. Contreras.

Contiene el libro la descripción de Querétaro, hecha con motivo de la introducción del agua potable, debida a don Juan Antonio de Urrutia y Arana, marqués de la Villa del Villar del Aguilar, por quien se concluyó esa obra.

Reúne escritos en prosa y en verso, indicadores del afectado gusto de la época en que imperaba el barroquismo, el cual se prolongó aquí hasta fines del siglo XVIII.

Parte central de la obra es la descripción de la ciudad de Querétaro, cuyas glorias —por el autor celebradas— se unirán a aquellas que don Carlos de Sigüenza y Góngora había cantado en la centuria precedente, y a las de don José María Zelaa e Hidalgo, que en 1803 las reeditó al ampliarlas y hacerlas llegar hasta su tiempo.

Está distribuida la obra en tres capítulos. En el primero describe la Cañada y enumera los frutos, después de hablar de aves y flores.

Describe después los colegios, el hospicio, el hospital y otras instituciones, y habla del conjunto que presentaba la ciudad, con sus edificios descollantes; los barrios de "la otra banda" y el Cimatario.

Trata el segundo capítulo de "la atarjea por donde entró el agua", y describe la alberca, los arcos y las pilas. En él incluye datos sobre el costo de la obra y la contribución del Marqués, para concluir con algunos "sucesos raros".

Está dedicado el capítulo tercero a describir las fiestas que ofreció la ciudad, en agradecimiento: sus preparativos, los carros, los desfiles o paseos, los fuegos ar-



tificiales y las diversas funciones efectuadas.

Continúa ese capítulo, después de intercalar los pareceres, la salutación y una muestra de oratoria sacra, al dar noticias sobre las comedias, las corridas de toros, las peleas de gallos, el baile y demás diversiones que hubo para el pueblo.

Lo versificado se inicia con un "Romance jocoserio" del P. Navarrete, que da idea de su ingenio en el aspecto humorístico: hay juegos de palabras en el ro-

mance, donde elogia lo que produce la tierra y lo que hacen los trabajadores.

Entre las poesías, abundan las encomiásticas para el autor. Hay sonetos con reminiscencias clásicas, donde se insiste en jugar con los vocablos, y décimas en que apunta la llana expresión que condujo al prosaísmo.

Denuncian largos ocios tales entretenimientos literarios: versos de pie forzado, complicaciones como las del soneto de cuádruple acróstico y la décima de triple acróstico, los cuales contienen el nombre y el título del Marqués a quien celebran.

Otros ejemplos curiosos se hallan en la poesía dramática: embriones de teatro, sembrado de reminiscencias mitológicas; la loa en que habla Apolo y se canta a las musas, y un diálogo en que participan la Flebotomía y la Cirugía.

Hay otro, que se desarrollaba entre Glauco y Flora: la loa, representada en un carro, y aquel diálogo en que aparecieron varias figuras mitológicas.

A quienes se interesan por la evolución del teatro, proporcionará útiles informes, además de los títulos de algunas comedias: *Las armas de la hermosura*, *Darlo todo y no dar nada* y *El robo de Helena*, y la mención de diversas loas representadas entonces.

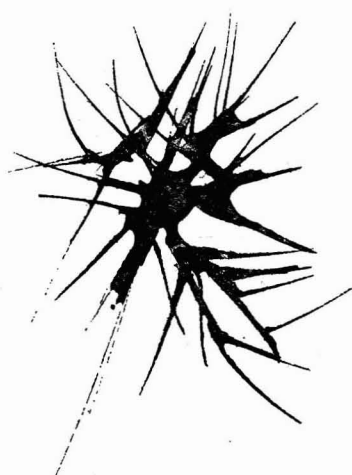
Se percibe allí el anónimo trabajo del autor, que no repite su nombre. Por aquellas poesías en que aparece, es posible comprender que el sacerdote recientemente llegado a la ciudad de Querétaro, trataba de relacionarse con los poderosos y los humildes; no sólo con los grandes, como Bernardo de Balbuena, a fines del siglo XVI, en la cabeza y corte.

Navarrete elogia al marqués; pero también procura dar el lugar que corresponde al pobre indígena, casi olvidado, de quien dice en un romance, en el cual le reconoce méritos, no sólo por su trabajo material en la introducción del agua a Querétaro:

*Los indios siembran los campos,
los indios cogen los trigos,
los indios hacen el pan
y todo lo hacen los indios.*

*Y es cierto que si faltaran
indios en estos dominios,
faltara todo, porque ellos
son el elemento quinto.*

Como los une, en su encomio, a los cuatro elementos —aire, tierra, fuego y agua—, el P. Francisco Antonio Navarrete demuestra su simpatía hacia los indios, a quienes hace plena justicia; actitud que basta para recordarlo en nuestros días.



LIBROS

J. IGNACIO RUBIO MAÑE, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España. Expansión y defensa*, vol. II. Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, 360 pp.

Este segundo volumen forma parte de lo que será un extenso estudio sobre los virreyes de Nueva España.

Para la corona española fue aún más difícil conservar que conquistar sus colonias. En el primer volumen nos enteramos de cómo las autoridades de Nueva España, hacia 1565, tuvieron que enfrentar una conspiración realizada por el Marqués del Valle de Oaxaca. En la ciudad de México convivían españoles, mestizos y criollos; la rivalidad y los celos políticos entre unos y otros eran la causa principal de conspiraciones, tumultos y atentados, que se repetían periódicamente.

Los criollos, mestizos e indígenas estaban siempre dispuestos a manifestar su descontento contra los españoles. Hubo varias rebeliones indígenas; los chichimecas (hacia 1554) se dedicaron a saquear haciendas y a atacar a los viajeros; los indios de Nueva Vizcaya también se insubordinaron; pero la más importante y radical rebelión fue la de Nuevo México, en donde los indígenas lograron desalojar a los españoles.

En el siglo XVI los españoles entraron en los territorios de Florida y California, y los agregaron al dominio de Nueva España. Pero en el siglo XVII sufrieron una invasión de corsarios en Yucatán, y otros ataques de piratas a Veracruz y Campeche.

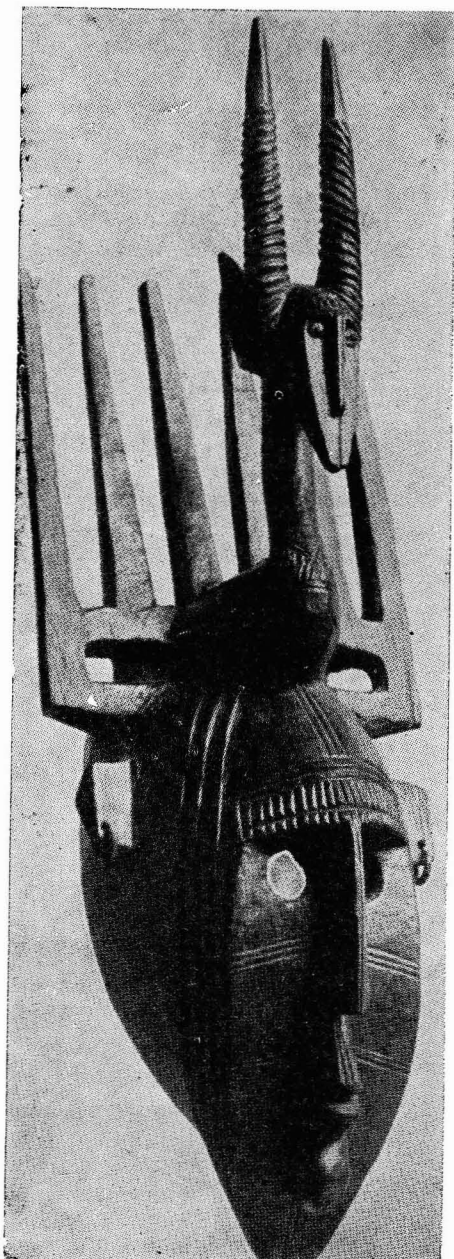
El mismo tipo de sucesos se repitió en Nueva España durante los siglos XVI y XVII. El volumen segundo se inicia con el relato de la lucha de españoles y franceses en la Isla Española de Santo Domingo. Más tarde los franceses intentaron invadir Texas. Los españoles lucharon nuevamente contra los corsarios en Yucatán, los desalojaron de la Isla de Términos, y los combatieron en el territorio de Belice, donde los corsarios se dedicaban a explotar bosques. Los virreyes no sólo tenían que preocuparse por las expediciones extranjeras al Seno mexicano, sino también por los indios que se rebelaban; los naturales de Nayarit se atrincheraron en la sierra hacia 1701, y las tropas españolas tuvieron que someterlos; asimismo hubo expediciones contra las tribus lacandonas que habitaban el Petén. Al iniciarse el siglo XVIII la rivalidad entre criollos y españoles causó un sangriento motín en Valladolid de Yucatán.

En todas estas guerras y disturbios los reyes españoles giraron órdenes a las autoridades coloniales, encomendándoles la salvaguarda de Nueva España; pero les ordenaban el máximo ahorro del tesoro real en las empresas.

Un factor muy importante en la pacificación de la Colonia fueron los frailes evangelistas, que sirvieron de intermediarios entre vencedores y vencidos; a éstos les recomendaban paciencia y a aquéllos les predicaban la moderación. Los españoles no intentaban destruir al ene-

migo, sino convertirlo en instrumento de explotación. Los indios y los españoles al mezclarse engendraron una raza con características diferentes a las de ellos. Los mestizos (aun los criollos) poco tiempo después de la Conquista comenzaron a manifestar deseos de independizarse de la metrópoli.

—C. V.



B. T., *Ambiente de los escritores en México*. México, 1960, 127 pp.

En la portada se asegura que se trata de un ensayo, para darle un carácter más realista a esta novelita fantástica. B. T. (¿Bruno Traven?) les pone a sus personajes nombres verdaderos y atributos falsos, y lanza un "yo acuso" contra ellos, fundándose en el principio de que el literato o es un muerto de hambre o está corrompido por el dinero. B. T. se cree el McCarthy de la literatura mexicana; asegura que intenta "exhibir ante la faz de la nación a la poderosa mafia... más terrible que las de Sicilia o los gangs de los Estados Unidos".

¡Y no habíamos advertido su existencia!

El "jefe mafioso" es Juan Rulfo, y sus temibles pistoleros son Emmanuel Carballo, Juan José Arreola, Ali Chumaceiro, Luisa Josefina Hernández, Ramón Xirau, etcétera. (El novelista se oculta tras las modestas iniciales B. T., para evitar represalias de la sanguinaria mafia.)

¿Cuál es el crimen de los amafiados? Haber tenido becas en el Centro Mexicano de Escritores. La mafia, además, se ha apoderado de México en la Cultura y del Fondo de Cultura Económica. (¡Malvados!) Después, el nuevo inquisidor dedica un centenar de páginas a desenmascarar a Juan "Al Capone" Rulfo, y a su lugarteniente Juan "José Dillinger" Arreola. Lo hace con tal realismo que hasta el que no sabe nada del asunto se da cuenta de que esta novelita tiene espíritu maniqueísta: el héroe es el autor de la novelita, y el resto de los escritores son los villanos "amafiados" contra el talentoso autor de la novelita. Sin embargo hace algunas excepciones, como Miguel N. Lira "el ruiseñor tlaxcalteca", del que asegura que "cuando por intrigas lo cambiaron de su solar natal, y lo mandaron hasta Chiapas, lanzaba desgarradores cantos de tristeza. Afortunadamente lo reincorporaron a su terruño para que siga deleitándonos con sus rimas". (El autor no aclara si Rulfo tuvo que ver en el asunto, pero sospechamos que sí.)

No piense el lector que B. T. es un resentido, ni crea que a él le molesta el éxito de los otros. No, y mil veces no; sólo trató de echar a volar su calenturienta imaginación.

—C. V.

EDUARDO LIZALDE, *La cámara*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, 145 pp.

Tenemos delante un pequeño libro de relatos de joven autor mexicano, integrado por un corto número de cuentos; hay algunos que en realidad no pueden considerarse como tales (posiblemente no fue intención única de Lizalde el formar este volumen con cuentos), sino más bien impresiones que ha tenido el autor ante sucesos comunes o característicos del medio mexicano (*Un delito y Pablo y el tigre*, por ejemplo). Hay otros en que parece ser que la intención ha sido la de ridiculizar o criticar sistemas administrativos y maneras de vivir y pensar de ciertos núcleos de gente (*Maniobras palaciegas*, *Las costumbres*).

Los que a mi juicio podrían llamarse cuentos son únicamente: *La cámara*, *Cuentos de la Gioconda* y *La tormenta*. En ellos se nota más la presencia de la capacidad imaginativa del autor y no el simple referir sus impresiones.

Con excepción de estos tres títulos, los demás encierran —otra vez— simples impresiones personales, o bien relatos que son producto de un momento aburrido del autor (*El desayuno*, *Otra fábula*).

Es justo decir, por otra parte, que en Eduardo Lizalde se advierte habilidad para narrar asuntos originales, que en ocasiones mantienen vivo el interés por su lectura.

—G. V.

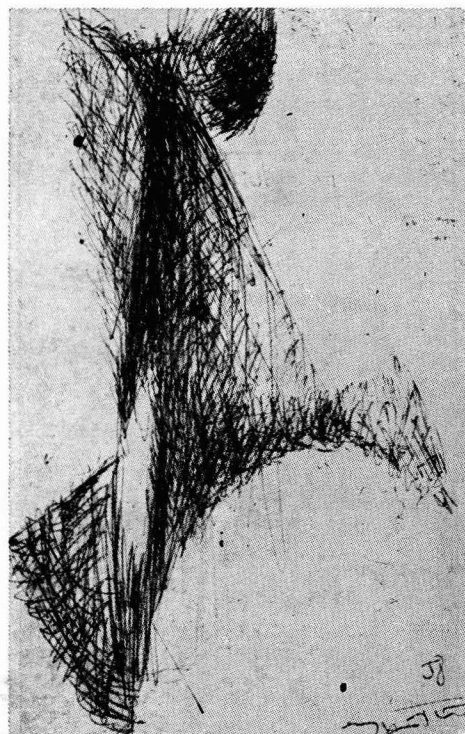
El desdén por el romanticismo, manifestado en las décadas finales del siglo XIX, indujo a los escritores de Hispanoamérica a considerar la literatura como un valor supremo que requería la búsqueda de otras maneras expresivas, muchas de ellas fincadas en los aciertos tradicionales. Esta renovación, que los historiadores llaman modernismo, fue una tónica literaria, no una temática pues "con la misma voluntad de formas nuevas —sostiene Anderson Imbert— los modernistas hicieron también literatura naturalista, filosófica, política y americanista". Las escuelas francesas en boga por aquellos años, parnasianismo y simbolismo, comunicaron a estos hombres su anhelo de perfección formal, y todo un mundo que los hispanoamericanos recrearon con un acento peculiar.

La poesía —y ésta es una razón tan divulgada como las anteriores— fue el campo en que dio mayores frutos la obra de nuestros modernistas. No obstante, todos o casi todos dejaron textos narrativos. Los ochenta y siete cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera (reunidos en 1958 por E. K. Mapes) obligan, según Ernesto Mejía Sánchez, a reconocerlo como el narrador más fructífero del primer modernismo. "Darío es quien le sigue más de cerca; dejó unas ochenta narraciones, pero contó con quince años más de vida para alcanzar esa suma. Tanto Gutiérrez Nájera como Darío fracasaron en sus tres intentos de novela. Les sigue Martí, realizador de una, que no se atrevió a firmar con su nombre, *Amistad funesta*, y de tres cuentos para niños, lectores de *La edad de oro*. Julián del Casal dispersó sus ocho cuentos en *La Habana Elegante* y *El Figaro*. José Asunción Silva perdió los *Seis cuentos negros* y su novela *De sobremesa*, rehecha después con diversa forma, en el naufragio del *Amé-rique*. Los modernistas posteriores, Gómez Carrillo, Nervo, Díaz Rodríguez, Lugones, Reyes, Blanco Fombona, Larreta, más empeñosos y afortunados, lograron, a veces, la novela, y con frecuente felicidad, el cuento".

Fernando Alegría halla la particularidad de la novela modernista en su notoria indecisión. El lirismo convive con los recursos propios de los naturalistas y a la herencia realista juntan otros caminos inspirados en Gautier, Mendès, Leconte de Lisle, Banville, Wilde, D'Annunzio, Poe. Exotistas, preciosistas, alegóricos en una novela, los hispanoamericanos serán realistas, sociales y revolucionarios en otras. Así se explican: *Sangre patricia*, del venezolano Manuel Díaz Rodríguez; *El embrujo de Sevilla*, del uruguayo Carlos Reyes; *El hombre que parecía un caballo*, del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez; *Vida, pasión y muerte del cura Deusto*, del chileno Augusto D'Halmar; *Sub-terra* y *Sub-sole*, series de cuentos que escribió otro chileno, Baldomero Lillo; y de manera especial, *La gloria de don Ramiro* y *Zogoibi* de Enrique Larreta, el prosista argentino (sobreviviente de esa transición) que acaba de morir en Buenos Aires.

Nacido en 1873, Larreta murió casi al mismo tiempo que Hemingway, Louis Ferdinand Céline (execrable autor de una gran novela, *Viaje al fondo de la noche*) y el ensayista cubano Jorge Mañach. La prensa mexicana no tuvo espacio para advertir su muerte y sólo nos enteramos de su tránsito gracias a los apuntes necrológicos, en los que a su pesar, ya se ha especializado esta sección.

Más allá de la significación de sus escritos, Larreta constituye un claro ejemplo de lo que ocurre con buena parte de nuestros escritores. A los 35 años publica su obra maestra y sin proponérselo inicia su declinación: todo lo que va haciendo en adelante estará por debajo de ese gran libro de juventud que consagró un lenguaje primero celebrado con exceso y después condenado injustamente. (Salvador Novo, en *Continente vacío*,



1935, cuenta que leyó en Argentina una revista dedicada en su totalidad a injuriar a Larreta. En esa revisión polémica intervenían casi todos los escritores jóvenes del país.)

Las reflexiones son bastante obvias: ¿el éxito, el temprano prestigio, vulneran el total cumplimiento de una vocación? ¿Por qué, andando el tiempo, las virtudes son execradas como defectos en la constante pugna de las generaciones?

Larreta es autor de dos libros importantes, y en el catálogo de Austral leo estos títulos que comprenden novelas, versos, teatro, fragmentos de memorias: *Santa María del Buen Aire*, *Tiempos iluminados*, *La calle de la vida* y *de la muerte*, *Tenía que suceder*, *Las*

dos fundaciones de Buenos Aires, *El linchera*, *Pasión de Roma*, *La que buscaba Don Juan*, *Artemis*, *Jerónimo y su almohada*, *Notas diversas*, *La naranja* y *Tres films*. Anderson Imbert cita algunas más, editadas durante la senectud: *Gerardo o la torre de las damas*, *En la pampa*, *El Gerardo*, que aparecieron de 1953 a 1956.

A principios de siglo el joven Larreta (que había publicado una *nouvelle* de ambiente helénico y numerosos artículos en *La Nación*) fue a España para reunir los materiales de un libro acerca de Santa Rosa de Lima. Varió de propósitos y con esa enorme documentación alrededor del tiempo de Felipe II escribió durante cinco años una novela que refleja la descomposición de una sociedad, con el mismo vigor y la belleza de la *España invertebrada* de José Ortega y Gasset.

La gloria de don Ramiro es reconstrucción, minucia, riqueza evocativa, acierto psicológico, pero sobre todo es el libro de un admirable estilista, de un renovador que llega cuando Lugones acaba de publicar dos volúmenes de cuentos: *La guerra gaucha* (1905), *Las fuerzas extrañas* (1906). La prosa de Lugones anuncia la de Borges; Larreta, suponen varios críticos, anticipa la prosa de otro gran escritor, de Alejo Carpentier.

La trama de este libro debe bastante al folletín y es en momentos bizantina. Pero se salva por un estilo que logra conferir belleza trágica a situaciones lindantes con el melodrama. Ramiro es hijo de un morisco que por venganza sedujo a una mujer de la nobleza de Ávila. En la adolescencia pugna por elegir entre las armas y la religión. Se enamora de una joven, Aixa, que pertenece al linaje enemigo. La traiciona, la ve morir en las hogueras de la Inquisición. Busca la gloria y la fortuna para conquistar a una noble, Beatriz. Desdeñado, la viola, y mata en duelo a su rival. En una ermita se encuentra con su padre, que, en otro tiempo, sin revelar su identidad, le ha salvado la vida. Al conocer el secreto de su nacimiento, el origen de todo lo sufrido, Ramiro viene a América. En Perú se convierte en asaltante de indios. Más tarde se arrepiente, se despoja de todo, trabaja en una mina y contrae una fiebre que lo mata. A la postre, la gloria de don Ramiro es sólo una flor que Santa Rosa deja caer sobre su cadáver, tendido en una solitaria iglesia de Lima.

Larreta no volvió a tener suerte. *Zogoibi* (1926) coincidió con *Don Segundo Sombra*. Después supo de la incompreensión y de algo peor, el olvido. Siguió escribiendo indiferente a los cambios que se operaban en la literatura, aferrado a las ideas estéticas de un movimiento que acabó cuarenta y cinco años antes que él.

Como el latino, como Gutiérrez Nájera, Enrique Larreta no morirá del todo. *La gloria de don Ramiro* es, acaso, el mejor libro que dio la prosa modernista y una de las creaciones más notables que se han escrito en lengua castellana.