

MITOLOGIA DEL HOMBRE

NADIE DUDA que en nuestros días la ciencia sea una de las más importantes actividades humanas. Tal vez la más importante: en menos de tres siglos ha transformado radicalmente nuestro modo de vivir. Y, sin embargo, el científico, el hombre responsable en último análisis de esta transformación, queda para la gran mayoría como un ente totalmente desconocido. Un marciano recién llegado a la tierra quedaría perplejo ante la enorme variedad de peculiares conceptos que se propagan pertinazmente a través de las gigantescas maquinarias de publicidad y también de boca en boca.

Los marcianos, como es bien sabido, estudian con mucho entusiasmo los absurdos del comportamiento humano; no les costó mucho esfuerzo descubrir que un científico es simplemente un hombre que profesionalmente o por afición se preocupa de delucidar el comportamiento de la naturaleza y de ponerla a nuestro servicio. Pero no es así como vemos al hombre de ciencia, y nuestras ideas al respecto han tenido que clasificarse en toda una serie de divisiones, establecidas por historiadores marcianos muy destacados.

La primera figura científica la encuentra el marciano al leer los "monitos": el héroe es un hombre que no brilla por su inteligencia, pero tiene a su disposición una cantidad asombrosa de los aparatos más extraordinarios. Si es joven y guapo, suele salvar a la humanidad de algún peligro mortal como otros hacen ejercicios antes del desayuno. Si tiene cierta edad, es calvo y lleva anteojos, entonces es casi seguro que está tramando la destrucción de la tierra mediante un rayo de muerte. En ambos casos nunca se equivoca, nunca discute algo con sus colegas, y no sale de su laboratorio más que para enamorarse de una muchacha de formas neumáticas y sesos microscópicos.

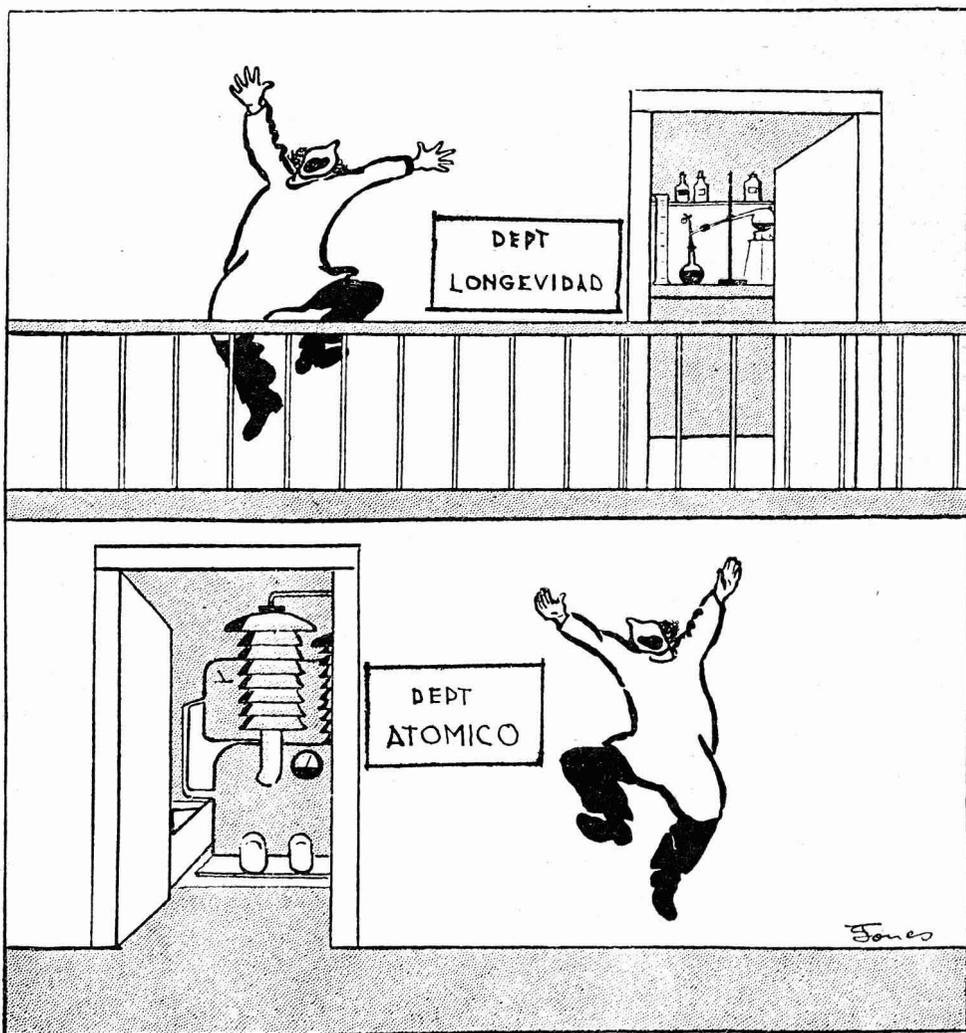
En verdad parece lástima que los marcianos no tengan sentido del humor: no logran reducir este concepto a sus verdaderas dimensiones. No entienden que los cómicos nos presentan sencillamente una versión vulgarizada de un concepto mucho más intelectual: el del científico antihumanístico. Así conciben al científico muchas gentes e incluso muy cultas, que no han tenido contacto con investigadores; para ellas la característica principal del científico es cierta irresponsabilidad, la cual se debe, nos dicen, a su costumbre de no levantar la nariz del microscopio. Es un hombre dedicado, este científico, al ideal de una ciencia soberana, al lado de la cual podría existir muy poco más: fuera la poesía y la música, ya que sólo confunden el alma y embelesan el cerebro; fuera la individualidad humana, porque dos y dos son cuatro, siempre y en todas partes.

DE CIENCIA

Por T. A. BRODY

Asociadas a este concepto se encuentran en general dos doctrinas filosóficas peculiares de nuestro tiempo. Una de ellas nos informa que la ciencia no es el único modo de descubrir la realidad: la intuición, el arte y la inspiración nos revelan una verdad más profunda que las formu-

laciones materialísticas del científico, escarbando vanamente en la superficie de las cosas como una hormiga, ciego a la grandeza interior del universo. La otra doctrina enseña el peligro que representan las máquinas para el ideal humanístico; en siglos pasados las máquinas han destruido la belleza del objeto elaborado a mano, individualmente y con cariño, pero ahora los "cerebros electrónicos" amenazan incluso con robarle al hombre su última prerrogativa: el pensamiento. El día no está lejos en que quedaremos



—Punch, 1948

¡Eureka!

SUMARIO: *Mitología del hombre de ciencia*, por T. A. Brody • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Libro del emigrante*, por Manuel Calvillo • *Feria al anochecer*, por Juan García Ponce • *Ulises: el divino nadie*, por Richard Ellmann • *Teoría y práctica del creacionismo*, por Ramón Xirau • *La Herencia de la picaresca*, por Juan Goytisolo • *Artes Plásticas*, por Eunice Odio • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por Emilio García Riera • *Teatro*, por Juan García Ponce • *Libros*, por José Emilio Pacheco y Carlos Valdés • *Correspondencia*, por Francisco Romera • *Dibujos* de Fernando García, Andréé Burg y Pedro Coronel.

reducidos a hacer las veces de títeres, movidos por una superraza omnipresente de máquinas calculadoras.

Libros enteros se han escrito para presentar tales puntos de vista; sin embargo, la base poco racional de todo este complejo de ideas resulta obvia y no se puede esconder. Consiste sencillamente en un miedo —muy humano, por cierto, y muy comprensible— de ver cambiar la estructura de nuestra sociedad; de tener que adaptarse a nuevas circunstancias y nuevos modos de vivir. Claro está, la evolución de la humanidad y los cambios que trae consigo son cosas que no podrán evitarse en la realidad. Tratar de seguir una política de avestruz, ignorar deliberadamente las actividades humanas que hacen posibles estos cambios y estos desarrollos, nos proporciona una cierta tranquilidad momentánea; pero así perdemos lo esencial: el control sobre el proceso evolutivo. Si en vez de esconder la cabeza en las arenas examinamos la vida científica y sus consecuencias profundas, estaremos en condiciones para guiar las cosas y moldearlas a nuestras necesidades, en vez de dejarnos llevar ciegamente por un ciego destino. ¿Acaso no es preferible ser el capitán del barco de la historia? Mientras siga la mar calmada, cuesta menos esfuerzo restringirse al papel de pasajero; pero el precio que pagamos es el de renunciar a participar en la dirección del barco cuando se levanta la tormenta.

El marciano sociólogo se interesará menos en nuestras perspectivas para el porvenir que en la curiosa mezcla de reacciones más o menos instintivas que provoca la doctrina del científico antihumanístico.

Por una parte hay aquellos que elevan la ciencia al nivel de una piedra filosofal. Todo lo que lleva el nombre de científico automáticamente se convierte en cosa sacrosanta, en sentencia oracular. Lo que podríamos llamar "mística científica" ha resultado en una poderosa arma de publicidad: todo producto manufacturado, desde las medias nylon hasta los coches, es basado en las últimas adquisiciones de la ciencia. Otros "productos" gozan también de este manto mágico: la charlatanería moderna se disfraza inevitablemente en "ciencia": astrología y dianética, piramidología y quiromancia — todo es ciencia. Hasta el boxeo hoy en día es científico.

Por otra parte, y casi como para crear los sacerdotes de este culto, se propaga el mito del científico "gran genio". Tal vez la marca más notable del gran genio es que se le reconoce de inmediato: el excepcional tamaño de su cráneo (médicamente hablando una característica de ciertos idiotas) y la penetración de sus ojos le dan un aspecto impresionante y abrumador. La producción científica del gran genio se caracteriza por su incomprendibilidad, y su método de trabajo por el hecho de que no necesita laboratorio ni biblioteca, y a veces ni siquiera papel y lápiz. El resultado de sus elucubraciones es una fórmula matemática, monumento lapídeo a sus labores superhumanas. Nosotros, pobres mortales, no nos podemos comparar con él: respira una atmósfera más refinada que la nuestra, y es inmune a los pequeños deslices que sufrimos. Sólo ocasionalmente se considera que paga la gigantesca estatura de su intelecto con cierta debilidad de carácter, contra cuyas con-

secuencias nefastas es nuestro deber protegerlo.

Si el gran genio en esta forma desarrollada es un concepto relativamente moderno, tiene sin embargo sus antecedentes en los científicos distraídos tan populares a fines del siglo pasado. El científico distraído se iba de su casa sin camisa, en el salón de clase trataba de escribir en el pizarrón con el puro y de encender el gis, en las calles caminaba con la nariz en un libro, corriendo cada momento el peligro de ser arrollado; sólo el constante cuidado con que le rodeaba su abnegada esposa le hacía posible una vida más o menos normal. Sobraría decir más: los cuentos

de la distracción académica son innumerables y conocidos de todos.

El científico distraído se diferencia de sus colegas mitológicos en dos aspectos importantes: en primer lugar es un hombre que inspira cierta simpatía, al que se puede incluso estimar como uno de nosotros — un poquitín peculiar, un poquitín loco, pero éstos son rasgos muy humanos; correspondiendo a la menor importancia social de la ciencia de aquellos días, he aquí una figura todo menos que superhumana, que seguramente no inspira miedo ni se hace sospechosa de planes diabólicos. En segundo lugar, este cariz del científico tiene algo de cierto; aunque naturalmente la distracción no se puede limitar sólo a los científicos. Cualquier hombre que trabaja intelectualmente y tiene cariño e interés en su trabajo padecerá de vez en cuando de estos pequeños lapsos: concentrarse sobre una cosa implica forzosamente distraerse de las demás cosas.

*

La clasificación marciana de los carices del científico es larga y detallada; pero dejemos a los marcianos estólidos al lado de sus canales, para preguntarnos qué clase de gentes son estos científicos en la realidad.

Debería ser obvio, en primer lugar, que los científicos son muy parecidos en realidad a sus congéneres: como ellos nacen y se crían, viven y trabajan, se enamoran —a veces bien, a veces mal, como todo el mundo— fundan hogares y tienen familias, sufren todos los males grandes y pequeños de la humanidad y al final se mueren. Debería ser obvio: pero una cosa que tienen en común casi todas las figuras mitológicas del científico es su espléndido aislamiento, como si hubieran caído de otro planeta.

Luego hay que decir que realmente no se justifica hablar de los científicos como si se tratara de objetos todos idénticos. Considerándolos ya como *hombres*, como personas humanas, se notan las inmensas diferencias individuales entre ellos; una sola cosa tienen en común —el deseo de apegarse constantemente a la realidad, de pensar lógicamente y no satisfacerse de puro palabrerío; por lo demás un científico difiere tanto de otro como un comerciante de otro.

Además hay que hacer ciertas distinciones entre las diferentes ramas de la ciencia. Un astrónomo no trabaja como un biólogo, un psicólogo tiene otra manera de enfocar sus problemas que un físico. Incluso en la misma especialidad hay muchas diferencias, por ejemplo entre el experimental y el teórico. Particularmente en la física (como es mi campo la conozco bien) los teóricos y los experimentales parecen vivir en mundos ajenos uno del otro, lo cual es la causa de innumerables chistes más o menos graciosos que cada quien cuenta del otro. A veces, cuando un experimental y un teórico discuten, flota en el aire la misma leve suspicacia mutua que entre un yucateco y un norteco. Nota para mis lectores físicos: no pretendo identificar los experimentales con los yucatecos, ni los teóricos con los nortecos.

Estas diferenciaciones, y en particular las que existen dentro de una misma cien-

(Pasa a la pág. 14)

**Esta Revista
no tiene agentes
de suscripciones**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Secretarios de redacción:

Juan García Ponce y Carlos Valdés.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:
"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

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

ABBOT LABORATORIES, DE MEXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MEXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—FÁBRICA DE CHOCOLATE "LA AZTECA, S. A."—BANCO NACIONAL DE MEXICO, S. A.—COMPAÑÍA FUNDIDORA DE HIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.



RETROSPECTIVA

APARECIÓ EL NÚMERO especial dedicado a la revolución cubana, y a las pocas semanas estaba completamente agotado. Buena muestra del interés del público por las informaciones veraces y la documentación efectiva.

Eso sí, no faltaron comentarios como este:

—Fue una provocación.

—¿Leíste el contenido? ¿Puedes fundar su dicho?

—Nno... pero los colores, y la figura del reverso...

Aclaremos, pues. El rojo y el negro son los colores del Movimiento del 26 de Julio. Nada más, y nada menos. Y la famosa figura corresponde a uno de los carteles puestos por el propio movimiento de liberación, a lo largo de las calles de La Habana.

EL EDIFICIO

EN RIGOR, nunca fue más necesaria semejante exposición. La venalidad había construido alrededor de la causa justa de un pueblo



LA FERIA

DE

LOS DIAS

hermano, un laborioso edificio de mentiras. Nadie aclaraba, porque todos carecían de bases para hacerlo. Y solíase repetir, en cambio, los embustes mercenarios. Es explicable que los remotos vasallos de la tiranía liquidada se hayan enfadado contra la manifestación de la verdad. Nuestro pésame; lo cierto es que el edificio comenzó a venirse abajo.

LA CRUELDADE DE ABRIL

MAS PASEMOS a otra cosa. "Abril es el mes más cruel", dice T. S. Eliot, en uno de sus célebres poemas. Ello vale aquí y ahora. Este abril ha sido particularmente cruel con los mexicanos. ¿Se me permitirá externar una queja por la imprudencia que parece estar brotando de todos lados?

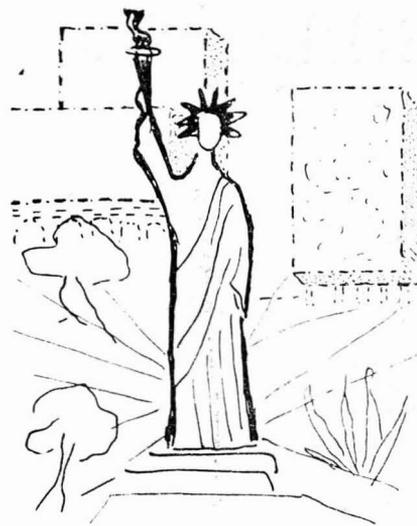
O, como sugiere José Alvarado, mejor hablemos del crepúsculo.

DE CREPUSCULOS

POR LO DEMÁS, hay un crepúsculo que inicia el día, y un crepúsculo que anuncia su terminación. ¿De cuál de los dos sería oportuno ocuparnos? Quizá de ambos. Sabemos de cosas que están naciendo, y de cosas que están muriendo. Lo que ignoramos es adónde iremos a parar.

¿POSIBILIDAD?

¿ES POSIBLE, ante tamaña incertidumbre, que el escritor escriba, como si nada lo preocupase? ¿Que el filósofo medite, cuando en vez de datos concretos, se le aportan lluvias de epítetos; y en lugar



de orientaciones racionales, dogmas inexplicados? ¿Que los consejeros aconsejen, cuando lo único que de ellos se solicita es el apoyo incondicional y la adulación desmesurada?

LA CRITICA, EL MIEDO Y OTROS PELIGROS

LA CRÍTICA SERENA es indispensable, aun en los momentos de emergencia. Cuando se tiene razón en principio, no han de temerse reservas de detalle. Menos, deben cerrarse las válvulas de escape a las opiniones adversas. De otro modo, lo que hubiera podido ser honrada, sincera cooperación se transforma en irritada hostilidad, en sospecha constante. Y se promueve la acción de los habituales "cazadores de brujas".

¡ABRIL, ABRIL!

LOS PÁRRAFOS ANTERIORES demuestran que abril no sólo es el mes más cruel. Es, también, el mes de las parábolas.

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

AUGUSTO MONTERROSO me ha permitido generosamente dar noticia aquí de una edición desconocida de las *Poesías* de José Batres Montúfar, ejemplar de su propiedad, hecha en México el año de 1882. Aunque todavía no se redacta una bibliografía rigurosa del poeta de Guatemala, no es arriesgado reputarla por desconocida: ninguno de los críticos, prologuistas y editores, que se han referido a las diversas reimpresiones, y aun las han enlistado, registra edición mexicana alguna.

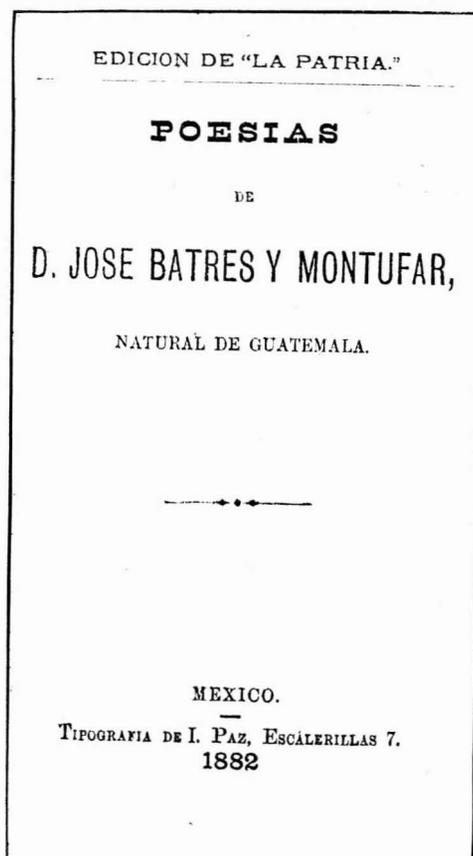
Menéndez Pelayo, que poseyó una de las primitivas ediciones guatemaltecas de Batres Montúfar, la que hoy se conserva en su Biblioteca de Santander, hizo el primer recuento en la *Antología de poetas hispanoamericanos* (Madrid, Real Academia Española, I, 1893) y lo conservó sin retoque al convertir los prólogos de la *Antología* en su *Historia de la poesía hispanoamericana* (Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, I, 1911, p. 202): "Sus *Poesías*, que son en cortísimo número, fueron impresas el mismo año de su muerte, en un cuadernito bastante raro ya, que ha sido reimpreso dos veces por lo menos en Guatemala, dos en París y una en Guayaquil."

Desde luego se nota que don Marcelino no conoció la primera edición ("cuadernito bastante raro ya") porque habría advertido que la fecha de su portada es de un año *después* (Guatemala, Imprenta de La Paz, 1845) y no del "mismo año" de la muerte de Batres Montúfar, 1844. En cuanto a las reimpresiones, don Marcelino fue más cauto: apunta dos "por lo menos" de Guatemala, dos de París, y la de Guayaquil (Imprenta de El Globo, 1887); se ve que tuvo a la mano la segunda edición de Guatemala (Imprenta de La Paz, 1859) y sólo noticias de las tercera (Imprenta de El Progreso) o cuarta (Imprenta de Arenales), ambas de 1881. En efecto, en la misma *Historia* . . . , p. 201, confiesa no conocer, pero sí saber de la existencia de la que "en 1881 publicó D. Salvador Barrutia", continuador de *El relox*, la tercera de las *Tradiciones de Guatemala*. De las ediciones de París, hoy se conoce únicamente la de Garnier Hermanos (1882).

El doctor Adrián Recinos, editor de las *Poesías* de Batres Montúfar desde 1924 (Madrid, Imprenta Helénica), y el profesor Edelberto Torres, prologuista de la última edición de 1952 (Guatemala, Editorial de Educación Pública) han elaborado a su vez listas bibliográficas en orden cronológico, pero sus datos no coinciden en lo que respecta a la tercera, cuarta y quinta edición. Recinos (ed. de Guatemala, Tipografía Sánchez & De Guise, 1940) coloca en tercer lugar la de (1881 Imprenta Arenales" (p. xxvi), pero en una nota se refiere a "la cuarta edición, impresa por Arenales" (p. 38); en la p. xxvii habla de "la edición de 1881", como si se tratara de una sola, y en la p. anterior sitúa en cuarto lugar otra de "1881 Imprenta de El Progreso". Para Torres (ed. cit., p. 160) la tercera es de "1881 Imprenta El Progreso"; la

cuarta de "1882 Garnier Hermanos, París"; y la quinta de "1882 Imprenta Arenales" (para Recinos, en cambio, esta última es la de Garnier).

Don Marcelino se apoyó en los datos contenidos en la biografía de Batres Montúfar, escrita por el doctor Fernando Cruz en el volumen colectivo de *Biografías de literatos nacionales* publicadas por la Academia Guatemalteca (Guatemala, Tip. La Unión, I, 1889, pp. 153-260); cita en su *Historia* por lo menos cuatro veces las *Biografías* (ed. cit., pp. 190, 201, 202 y 205) y de las *Biografías* (ed. cit. pp. 256 y 258 n.) proceden las noticias bibliográficas de su *Historia*, pp. 201-202, aunque no lo diga expresamente don Marcelino: el cotejo establece la absoluta igualdad de los datos. El profesor Edelberto Torres no hizo sino poner al



"Una edición desconocida"

día la lista elaborada por la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala en la edición conmemorativa del primer centenario de la muerte del poeta (Guatemala, Tipografía Nacional, 1944, p. 197). La investigación personal en este campo ha estado, pues, a cargo únicamente de Adrián Recinos; pero ya hemos visto más de una contradicción en sus datos. Sin embargo, el *Boletín de la Biblioteca Nacional*, de Guatemala, julio de 1940, año IX, N° 2, pp. 72-73, transcribió como buena la lista bibliográfica que figura en su edición de 1940 (Guatemala, Sánchez & De Guise, pp. xxvi-xxvii).

La aparición del impreso mexicano de Batres Montúfar viene a replantear el problema de la genealogía de las ediciones de 1881-1882; pero no se podrá resolver en definitiva sin el cotejo minucioso de todas ellas. Bástenos por ahora la mera descripción bibliográfica de la edi-

ción mexicana de 1882 y algunas notas marginales que pueden ayudar al ordenamiento genealógico:

EDICION DE "LA PATRIA". [filete semi-negro] / POESIAS / DE / D. JOSE BATRES Y MONTUFAR, / NATURAL DE GUATEMALA. / [bigote] / MEXICO. / [rayita negra] / TIPOGRAFIA DE I. PAZ, ESCALERILLAS 7. / 1882 [156 pp. 17.5 x 13 cms.]

Tradiciones de Guatemala, I, "Las falsas apariencias", pp. 3-14; II, "Don Pablo" (primera parte), pp. 15-26; III, "Don Pablo" (segunda parte), pp. 27-38; "Sr. D. D. A. G.", pp. 39-40; IV, "El relox" (primera parte), pp. 41-90; [v], "El relox" (segunda parte), pp. 91-113; "San Juan", pp. 114-117; "Suicidio", pp. 118-124; "Yo pienso en ti", pp. 125-126; "Al volcán de Agua", pp. 127-129; "La Rosa", pp. 130-131; "La tranquilidad", pp. 132-133; "Cuento", pp. 133-134; "Romance", pp. 135-136; "La campana de la agonía", de José María Suireto, pp. 137-140 y la "Parodia de la composición precedente", pp. 141-144; *Décimas*: "Enigma", p. 145; "Derepente", pp. 145-146; "En un día de campo", pp. 147-148; "Otra de doble sentido", p. 149; "Cuarteto de igual clase", p. 149; "¡María!", p. 150; "Canción", pp. 151-152; *Sonetos*: "Salga el guerrero con marcial estruendo . . .", pp. 152; "Agua las peñas, y el diamante duro . . .", p. 153; "Al Sr. Doctor D. Nazario Toledo . . .", pp. 153-154; "A Pirra" (traducción libre de Horacio), pp. 154-155; "Décima de consonantes obligados", p. 155; y "Juguete en contestación de un soneto enviado al padre del autor", p. 156. En esta misma página se indica el FIN del impreso, que al parecer no llevó índice ni colofón.

Quizá constituya una pista para fijar la genealogía de las ediciones el examen de un epigrafe latino de la edición mexicana de 1882, cuyas variantes ortográficas y erratas, de seguro procedentes de las impresiones anteriores, se han perpetuado en las modernas de 1940, 1944 y 1952. Para comenzar, el título de la obra y el nombre del autor que proporcionaron el epigrafe a la elegía del *San Juan*, de Batres Montúfar, aparecen transcritos en abreviatura, casi ininteligible a causa de las erratas: "Sat. Yueb", que debe leerse: "Stat. Theb.", o sea "Statio, Thebaidos", lib. IV, 419-424. Otras erratas deben subsanarse en la edición mexicana: *aevi*, por *aevi* (vers. 419), e *image*, por *imago* (vers. 424), ya corregida en las ediciones de 1940, 1944 y 1952. Como variantes ortográficas de la época deben estimarse: "sylva", por "silva"; "intonsoe", por "intonsae" y "exclusoe", por "exclusae". Con objeto de restablecer en las ediciones futuras ese epigrafe de la *Tebaida*, copio los versos latinos, encerrando entre corchetes el fragmento que Batres Montúfar prefirió dejar indicado con puntos suspensivos:

Silva capax aevi, validaque incurva senecta, Aeternum intonsae frondis, stat peruia nullis Solibus: [haud illam brumae minuire. No tusue Jus habet, aut Getica Boreas impactus ab Ursa. Subter opaca quies, vacuumque silentia servat Horror.] et exclusae pallet mala lucis imago.

Versos que Góngora pudo conocer al pisar "la dudosa luz del día".

LIBRO DEL EMIGRANTE

—FRAGMENTO—

Para Paul Blackburn

*Hoy escribo su nombre, y él, mi perseguidor, el implacable, irrumpe,
lo grita sordamente, y me enfrenta.*

(Lo reconocí hace tiempo, a lo lejos, mudo y solitario sobre el talud
en la cima de la montaña,

lo reconocí una noche, jadeante y enconado a través del desierto,

lo reconocí una mañana en Praga, a las puertas del Hrad, en un
mendigo edificante y astroso,

y otro día en un patíbulo de Madrid, consumido, indomable ante la
abyección y el tumulto.

Me llama hoy, como aquella tarde en los muelles de Génova.

Quizá deba narrarlo.

Zarpamos. Su Eminencia lucía cota, yelmo y espada, e impartía
suntuosas bendiciones hacia el bauprés.

La noche encendió los fuegos de San Telmo, y el Mediterráneo bullía
acuchillado por nuestra proa.

Lo trajeron al alba. Había destrozado con sus puños el rostro de su
compañero de banco y de cadena.

En el muelle, un día antes, oí gritar mi nombre desde la fila de los
galeotes. Y era él. Nos miramos. Me enfrentó sobre las cabezas
sucias,

y sus ojos tenían una expresión insobornable de ansiedad y rebelión,
la misma de aquel día, en otro mundo y en otro tiempo, cuando esperó
en lo alto de las fortificaciones, y era el último,

no el sobreviviente, pero sí el último con el arco en la mano, y me miraba,
a través del incendio y la destrucción, a través de toda esperanza
me miraba ascender,

y mi ejército y su pueblo nos miraban, y los muertos fueron testigos.

Esculpido contra la luz me esperó.

Cuando llegué a él, me enfrentó en silencio, y su derrota y mi victoria
no existían en sus ojos.

A su lado, a unos pasos, la tarde sombreaba el más bello rostro de
doncella.

Sí, en los ojos de él no existían su derrota y mi victoria. ¡Nadie fue
nunca investido de tal orgullo!

Me enfrentó, y me reconocía. Entonces la señaló, y en su lengua extraña
pronunció tierna y lentamente su nombre. Ella y yo nos miramos,
y la reconocí.

Después, como un dios proscrito se lanzó de lo alto sobre las humeantes
ruinas.

Esa noche, los hombres y las mujeres de su pueblo se arrancaron los
ojos.

Torné a mi padre, sin rehenes, sin botín ni trofeos, y él nos contempló,
a ella, a mí, en silencio;

convocó al pueblo e hizo ofrendas nocturnas en la luna nueva, sacrificó siete jaguares al sol y una doncella noble en el crepúsculo

—lavamos nuestros cuerpos con su sangre—,

y la tercera noche la poseí. Estuve en ella, en su frenética docilidad, anegado en el humor ritual de su deseo.

En los escombros del Palacio de los Adivinos cinco estelas de piedra perpetúan esta historia, y la de mi reinado, en la selva de Tabasco,

y mi perfil acuña el perfil del invicto en su perfil, el suyo en la tarde última sobre las fortificaciones.

Lo trajeron al alba. Me decían su falso nombre y le acusaban. Miré tan sólo sobre su hombro izquierdo el signo indeleble que llevo en el mío desde mi nacimiento,

el de un nombre indescifrable y su linaje perseverante, tan remoto como nuestra vocación de amor y sufrimiento.

Ordené que desataran sus manos.

No rehuía mis ojos, y no obstante, lo descubrió bajo el astrolabio —el camafeo de ónix y su rostro, el de ella.

Llevó una mano a su costado, hurgó, y con vehemente lentitud tiró sobre mi mesa un tejo de obsidiana con su rostro, también el de ella, en relieve,

y pronunció de nuevo, con obstinada y áspera ternura, el mismo nombre, como en la tarde de su derrota y de su muerte.

El, que preservó su virginidad para el aniversario de las Fundaciones y abdicó de su privilegio funeral para entregarla a mi custodia,

emergía a través del océano y del tiempo con el estigma de su renunciación, y no a demandarme sino a abolir, en un designio más inclemente que todo cuanto yo podía tolerar.

Una violencia inmemorial nos poseyó al acecho de nuestro amor y de nuestra muerte.

Pero en el Mediterráneo, al alba, contra el Hado y el Azar,

ante él, a quien sólo el amor y la humillación intimidaban, asumí para siempre nuestro irreconciliable destino.

Yo no podía ceder.

Desde la puerta me enfrentó al partir, y le ahogaban su orgullo y una salvaje resignación.

Yo no podía ceder.

Mi furia arrasó las islas y los puertos del Egeo bajo los ineficaces exorcismos de Su Eminencia,

y entre sus agobiadas oraciones rescaté en Nicea la Túnica inconsútil y en San Juan de Acre la venera pérdida de Godofredo.

Dejé a mi espalda la victoria y la devastación. Me precedía la fama en su leyenda de crueldad y de coraje hacia una gloria efímera.

Y regresé a ella, a mi lecho nocturno, a su cuerpo, a los ritos secretos de nuestro amor, a nuestro deseo incorruptible.)

Hoy escribo su nombre, y él, mi perseguidor, irrumpe, lo grita sordamente, y me enfrenta.

A vida y muerte en nuestro destino encarnizado, la eternidad se consume un día más,

y no existe una hora para mi renuncia y la restitución.

Contra el Azar y el Hado, contra una piedad irredimible, yo no puedo ceder.

FERIA AL ANOCHECER

Por Juan GARCIA PONCE

Dibujos de Fernando GARCIA

A Meche

DURANTE todo aquel invierno —debería tener entonces once o doce años— después de un sueño inquieto, lleno de sobresaltos y pesadillas en las que una y otra vez se veía muerto, muerto en pecado mortal y acostado en un extraño ataúd lleno de flores marchitas, sin olor, oyendo el rumor de las voces, pero sin poder hablar, ni justificarse, rumbo al cementerio, Andrés se despertaba antes de que la luz del día le devolviera la esperada, la indispensable tranquilidad y se quedaba inmóvil en la cama, tratando que las mantas le cubrieran todo el cuerpo para librarlo de cualquier posible ataque, escuchando desolado la respiración, casi siempre tranquila y pausada, de su abuela, que dormía profundamente en el otro extremo de la enorme habitación.

Esperaba así hasta que, a través de la amplia ventana sin cortinas, la incierta, la silenciosa y tenue, pero siempre maravillosa luz del día, brotando tan mágica, tan súbita, tan inesperada, cuando ya le parecía que nunca llegaría ese momento, le revelaba las conocidas ramas bajas del mango que crecía frente a la ventana. Entonces volvía a respirar tranquilo. El rumor del viento entre las hojas se hacía de nuevo agradable en lugar de transmitir terribles presagios, la tierra entera se abría acogedora, amable, y él era, todavía, uno más de los que respiraban, vivían sobre ella, con todo un día por delante para oír las voces, jugar en la escuela, escuchar el canto de los pájaros y treparse a los árboles, hasta que la oscuridad volviera a convertir a todos los elementos en enemigos. Entonces preparaba la sonrisa y cerraba los ojos, esperando que su abuela viniera a despertarlo.

Nunca tardaba demasiado. Desde su cama él oía los ruidos que hacía al levantarse. El leve rumor de las sábanas, el de la bata al ser recogida de la silla colocada junto a la cama, y, por último, el mucho más firme, rítmico, continuado de las zapatillas avanzando hacia su cama, hasta que ineluctable, serena, aparentemente tierna e indestructiblemente firme, como si nadie, más que Dios, pudiera interponerse entre sus órdenes y la obediencia inmediata que él les debía, se detenía frente a su cama y con la misma voz de todos los días, suave, cariñosa, pero también definitivamente imperativa, después de tomarlo por los hombros y moverlo un poco, le decía:

—Andrés, despierta. Ya sonó la primera llamada y tienes que comulgar antes de que empiece la misa.

En ese momento él hacía uso de la sonrisa preparada con tanto cuidado unos minutos antes. Luego se estiraba, fingiendo una pereza y una tranquilidad que sin embargo ya podía empezar a sentir, y dejaba la cama. Se vestía de prisa y después de procurar lavarse lo menos posible, siempre bajo la mirada vigilante de su abuela, le daba un beso y salía a la calle, cuando en las campanas de la iglesia repicaba la segunda llamada.

A esa hora el sol todavía no lograba borrar por completo el rastro frío dejado por la noche. Los primeros camiones empezaban a prestar servicio, pero salían de la terminal, situada en el mismo parque donde estaba la iglesia, casi vacíos y recorrían así todo el trayecto. Algunos coches, rápidos, silenciosos, pasaban de vez en cuando. De todos los enormes patios que rodeaban las casas, negros y llenos de rumores terribles por la noche, verdes y acogedores, recordándole innumerables aventuras inventadas dentro de ellos, ahora, brotaba ininterrumpido e indescriptiblemente variado el canto de los pájaros, que de vez en cuando se dejaban ver, volando, brincando, de una rama, de un árbol, a otro. El caminaba, sin prisa, deteniéndose ante todas las lagartijas que tomaban el sol sobre las bardas, arrancando hojas de las ramas bajas de los árboles, las dos cuadras que separaban su casa de la iglesia y esperaba, sentado en una de las bancas del parque, que tocaran la tercera llamada y el remate. Pero casi nunca entraba, se quedaba allí sentado, ensimismado, tranquilo, olvidados ya todos los temores de la noche, con la cabeza llena de proyectos, imaginando, recordando, muchas veces, como cada primavera, el parque ardía, vibraba, se transformaba con la presencia de la feria, dueño por completo del interminable día que tenía por delante, mirando cómo la pequeña iglesia pintada de rojo, con el enorme framboyán, ahora rojo también, a su lado, se tragaba una tras otra a las viejas, las señoras y los pocos señores que oían la primera misa, como si fuera un gigantesco hormiguero al que se dirigieran inevitablemente, alegres y serenas, pero también inconscientes, todas las hormigas.

Algunas veces, muy pocas, la misa era cantada y él, atraído por el nostálgico, el lejano y casi mítico soplar del órgano, que llegaba hasta su banco, penetraba en la iglesia. Se sentaba en una de las últimas filas y dejaba vagar la mirada por los altares, los oscuros confesionarios, los

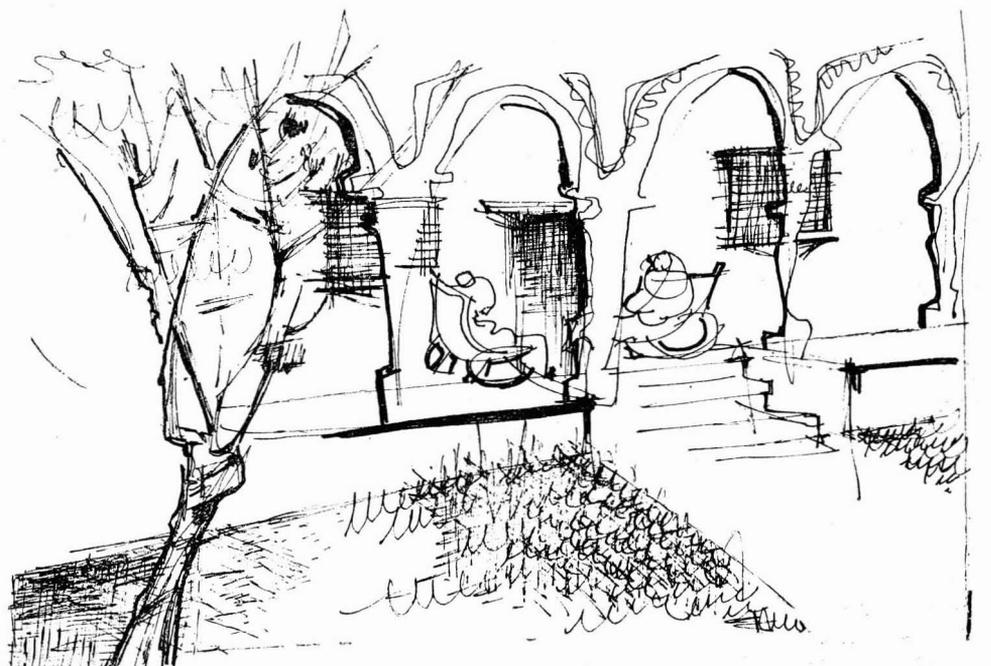
rostros de los demás fieles, mientras sus pensamientos, a mil leguas de distancia, ayudados por la música, viajaban incansables de una aventura a otra. Entonces se olvidaba del tiempo y mientras desayunaba lo más de prisa posible, tenía que explicarle a su abuela por qué se había quedado a oír la misa entera, aunque por la noche el recuerdo de la mentira y el género de los pensamientos aceptados y fomentados dentro de la iglesia aumentaban los temores.

Pero por lo general, esperaba tan sólo el tiempo conveniente para poder aparentar que había comulgado y recorría de nuevo las dos cuadras, ahora en sentido inverso, hambriento y apresurado, mientras el sol terminaba de absorber las pocas gotas de rocío que quedaban sobre las hojas y el rumor que las lagartijas producían al perderse entre las hierbas se hacía mucho más frecuente.

El desayuno era ya nada más un prólogo del día escolar. Su abuela le preguntaba por la tarea, las lecciones, y él contestaba lo mejor posible hasta que llegaba la camioneta con sus primos, recogía sus cosas y salía corriendo.

Durante el viaje todavía había tiempo para reír, golpeando a todos los demás y tratando de que no lo golpearan, hasta que llegaban al colegio y se sumía en la larga pausa de las horas de clase. Al fin sonaba el timbre anunciando la hora de salida, de tan lejana en apariencia, siempre maravillosamente sorpresiva y por completo inesperada. Pero el descanso del mediodía se veía oscurecido por la perspectiva de tener que regresar por la tarde, a las mismas clases, con las mismas palabras, en ese colegio con un patio tan semejante al de su casa, pero aún mayor, en el que tantos y tantos juegos podrían realizarse.

A esa hora ya el calor hacía olvidar por completo que era invierno y sabía que al llegar a su casa tendría que bañarse. Lo hacía a disgusto, sintiendo frío a pesar del sol, molesto por las horas de juego que el baño le obligaba a perder. Y sin embargo, después de comer descubría que no sabía cómo emplear el tiempo y se sentaba en una de las mecedoras del portal a esperar que pasaran otra vez por él. Entonces su abuela y su tía, que había dormido toda la mañana, venían y se sentaban a su lado y durante unos momen-



tos los tres se mecían, dándose levemente impulso con los pies, en el silencio pesado, ardiente, de la tarde, interrumpido tan sólo por el canto, agudo unas veces, triste y melódico otras, de algún pájaro y por el monocorde, tenue y adormecedor chirrido de las negras, las antiguas y gastadas, casi vetustas mecedoras, tan familiares, tan de acuerdo con la personalidad de su abuela y su tía que parecían formar una absoluta unidad con ellas. Después su abuela cerraba los ojos y sacaba el rosario y entonces, como si nada más hubiera estado esperando esa señal, su tía le hacía en voz baja, como si temiera interrumpir los rezos de su hermana, algunas preguntas sin ninguna importancia para inmediatamente después, sin ninguna pausa, sin dar ninguna explicación ni pedirle su consentimiento, segura de que contaba con su atención, su interés y su cariño, en una forma imperceptible, casi sigilosa, de manera tal que él nunca podía recordar con precisión en qué momento había empezado, comenzar a relatar, con la misma cuidadosa precisión, con un ansia insospechada de revivir sucesos y presencias, interminables y minuciosas anécdotas sobre otros días y otras personas, su madre, su padre, tías, abuelos, amigas, en ese mismo portal, en tardes y noches totalmente iguales a las que él vivía ahora, de tal manera y con tanta pasión que el portal se llenaba de sombras y rumores, de recuerdos y vagas, nostálgicas, susurrantes apariciones, cuya figura difícilmente podía él unir a la de las viejas arrugadas, cetrinas y los viejos enfermos, quejumbrosos que los visitaban por las noches; pero que, sin embargo, tenían una vida, una presencia, tan clara, definida y absoluta como cualquiera de sus compañeros de clase y, desde luego, un incomensurable mayor encanto e interés.

La bocina de la camioneta, inevitable, alegre, puntual, interrumpía estos relatos en el momento más álgido y él dejaba el portal triste, apesadumbrado, con plena consciencia de que nunca llegaría a conocer el fin de ninguno de ellos, porque su tía no recordaba las mismas cosas y jamás empezaba ningún relato por cualquier parte que no fuera exactamente el principio, el punto de partida de toda la historia. De manera que durante el viaje hacia el colegio y las horas de clase seguía sumergido en ese mundo doloroso, alegre, terrible, maravilloso y en realidad tan inexistente desde un punto de vista objetivo como cualquier relato que ha sido recordado y examinado, sentido y pensado tan innumerables veces y a través de tantos años como los de su tía, que no sabría diferenciar jamás cuándo recordaba las cosas como eran y cuándo como hubiera deseado que fueran y que vivía tan sólo de ese rumor de recuerdos, del cual él era el único paciente, pero mudo e impersonal testigo.

De este modo su mundo se dividía en dos partes perfectamente diferenciadas: una, inmediata, concreta, cuyos elementos principales eran la escuela, sus amigos, sus compañeros y los juegos y labores compartidos en soledad con ellos; y otra, amplia, intangible, pero no menos real, que tenía como ámbito ideal los muros que cercaban su casa, en la que los personajes aparecían y desaparecían de acuerdo con sus deseos, pero lo acompañaban siempre en todos los juegos, de

los que era creador absoluto, sujetos a reglas meticulosas, que él imaginaba y vivía en el patio de su casa, al regresar de la escuela por la tarde, mientras la luminosidad del día le permitía toda clase de pensamientos, buenos o malos, sin ningún temor, en el breve lapso de tiempo libre entre la última clase y el momento en que su abuela lo llamaba, sin dirigir la voz específicamente hacia ninguna dirección, con la seguridad de que él la oiría estuviere donde estuviere, para que entrara a hacer sus tareas. Después de lo cual, tendría que cenar en compañía de las dos viejas, tratando, esperando que no le hicieran ninguna pregunta comprometedoras, hasta que los tíos y tías, parientes y amigas, tan sugestivos en los relatos de su tía y tan inexplicables e inabordable como presencias reales, llegaban uno tras otro y él tenía que darles las buenas noches y retirarse a su cuarto a escuchar el rumor de sus voces cansadas y a esperar que la terrible, ajena, interminable noche transcurriera.

Alegrías y temores, noches y días, alternaban imperturbables y de pronto, súbita, inesperada, perceptible tan sólo porque los naranjos y limoneros del patio y de toda la ciudad se cubrían de azahares, florecía el mango detrás de su ventana, millares de abejas, reconocibles apenas por el zumbido, y toda clase de insectos revoloteaban alrededor de los árboles, agregándole al rumor de las hojas una inagotable gama de nuevos sonidos y el sol del nuevo día se reflejaba en unas hojas mucho menos cubiertas de rocío, aunque la temperatura era casi la misma, llegaba la primavera.

Desde ese momento empezaba a esperar, hasta que una mañana, cuando, ya sin la chaqueta que tanto le avergonzaba, se dirigía a la iglesia, encontraba el parque invadido por la enorme y revuelta cantidad de esqueletos de hierro laqueados, brillantes; de caballos de madera con la pintura opaca y descascarada, pero también con un inexpresable encanto, una rara vitalidad; de pequeñas y temibles sillas plateadas con la frágil cadena de seguridad al lado; de lonas viejas, manchadas, cubriendo los motores vibrantes, deteriorados, quejumbrosos; de incómodos carros verdes, azules, amarillos, rojos, con asientos de cuero gastado, pero aún brillante, y retorcidos arabescos dibujados años atrás en los laterales; de innumerables carpas de todas formas y tamaños; y el penetrante olor a aceite, lonas viejas y sudor que formaban la feria, que era el cambio, el pretexto —instituido ya como regla inviolable en quién sabe qué año anterior—, para acostarse más tarde

y tan excitado, cansado, maravillado, que, al menos durante los primeros días, no tenía ni siquiera la mínima consciencia indispensable para sentir miedo.

Entonces ni siquiera el rumor del órgano que llegaba más apagado que nunca confundiendo con el ruido de las herramientas, los motores y los gritos y llamadas, le hacía entrar a la iglesia. Se quedaba el mayor tiempo posible vagando entre los obreros y los juegos a medio construir, absorto, encantado, sin importarle la indiferencia, el desprecio con que recibían sus miradas ansiosas, ni los dos o tres empujones que le daban algunos de ellos, hasta que milagrosamente, como surgiendo de un orden interno que se difrazara del más absoluto desorden, los distintos juegos aparecían de pronto totalmente armados.

Llegaba tarde a desayunar y sólo la oportuna intervención de su tía, cómplice y ángel guardián, tímida y casi inexpresada defensora de sus aún más tímidos e inexpresados derechos, lo salvaba de que su abuela le negara el permiso de asistir a la inauguración por la noche, a pesar de que tenía que salir caminando lo más de prisa posible detrás de él, para que se terminara la taza de café con leche, cuando la camioneta pasaba a recogerlo.

El resto del día, en las clases, mientras comía, oyendo sin escuchar a su tía en el portal y otra vez en las clases, pensaba todo el tiempo en la feria. Los juegos inmóviles y silenciosos, los cubos de sombra proyectados por las carpas de tiro al blanco, de lotería; los apagados focos de colores sostenidos por retorcidos postes de madera precariamente apuntalados, y, dormitando, cansados y sudorosos, aprovechando las breves sombras de las construcciones, los empleados con camisetas y pantalones llenos de grasa y polvo, que habían, en el breve lapso de una mañana, dado forma, volumen, carácter a todas las construcciones.

Al anoecer se dirigía alegre, excitado y conmovido hacia ellas, para encontrarse allí con sus primos y algunos amigos, en el mismo estado de ánimo que él, dispuestos, aunque según las edades, aparentaban distintos grados de indiferencia, a aprovechar hasta el máximo las dos o tres horas de permiso que les habían concedido.

Al principio vagaban sin rumbo fijo, siguiendo con la vista los pequeños carros de la rueda de la fortuna, que al llegar al punto más alto, parecían totalmente aislados entre el cielo y la tierra; admirando a los que, sin dudarlos un solo instante, se subían a las sillas voladoras que a través de innumerables historias de desprendimientos del gran aro que las sostenía, habían llegado a adquirir un prestigio casi mítico; deteniéndose frente al látigo con las manos crispadas sobre la barandilla, tratando de compartir la emoción de los que se sometían a sus bruscos virajes; preguntándose mutuamente qué pasaría dentro de la casa de la risa, de la que brotaba de continuo una interminable carcajada, mezclándose con los gritos de los que estaban adentro, incapaces de aceptar que en su interior nada más había un simple columpio; hasta que alguien proponía subirse a los caballitos antes de que el círculo dejara de girar por completo. Intentaban la hazaña y se montaban sonrientes y satisfechos, mirándose desde sus respectivos caballos, con una ligera

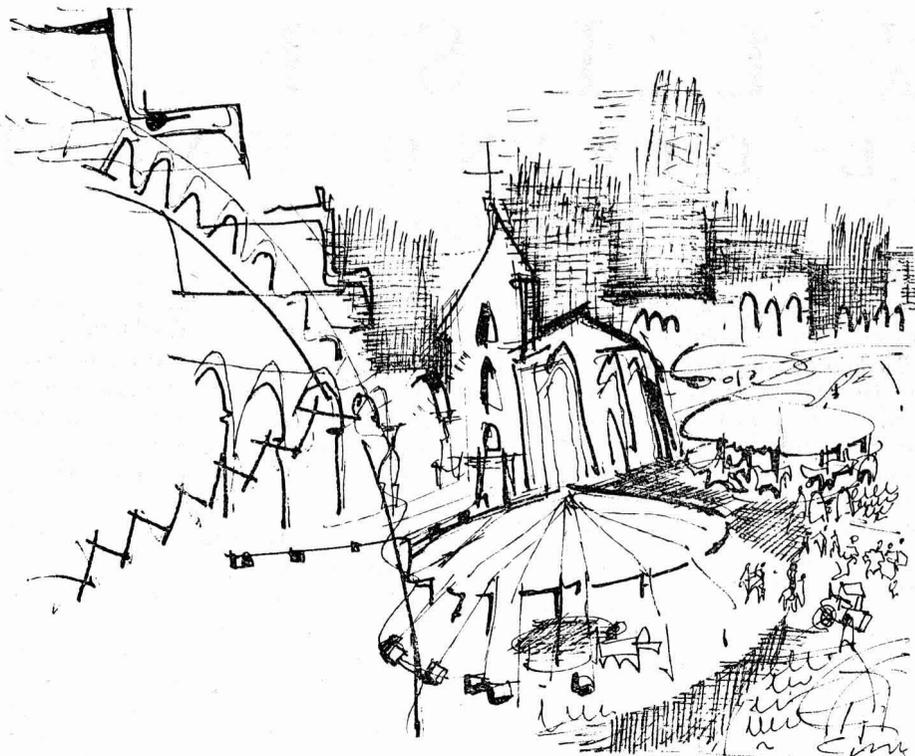


sonrisa que quería indicar que en realidad ese juego no tenía importancia y que ellos eran ya demasiado grandes para él, aunque en el fondo se sentían extraordinariamente a gusto, y la música, los gritos, todo el barullo de la gente, los juegos, los empleados, aumentaban hasta un extremo inimaginable la importancia de las aventuras soñadas mientras rodeaban con las piernas los cuerpos duros, insensibles y perceptiblemente deteriorados de sus caballos de madera y a duras penas lograban vencer el impulso de acariciarles con gesto familiar las laboriosamente labradas y ahora rotas y despintadas crines, que parecían volar agitadas por el viento provocado por la velocidad del trote.

Repetían una y otra vez la hazaña, intercalándole breves intermedios durante los que tiraban al blanco o comían enormes, esponjosos y rosados algodones de azúcar y palomitas o tomaban refrescos para calmar la insaciable sed que éstas y la excitación les había producido. Luego se subían al látigo, con las facciones un tanto crispadas, para bajar unos minutos después, orgullosos, olvidada ya la sensación de vacío, de escapárseles las entrañas, que su movimiento les había producido; o a la rueda de la fortuna, donde la necesidad de columpiar el carro con más ímpetu que el compañero, los obligaba a agarrarse lo más firmemente posible a la barra de seguridad y a desear con toda el alma que la última vuelta llegara al fin, impidiéndoles gozar con serenidad de la formidable sensación que, oculta detrás de las otras emociones, les producía sentirse en el punto más alto, por encima de todos, arriba del campanario de la iglesia, de la amplia copa del framboyán, sin ninguna hoja verde entre las flores rojas, mirando la cúpula enmohecida, escuchando apenas el apagado rumor de la música, solos, independientes, mientras abajo todo se veía frágil, empequeñecido, lejano, pero también inmutable, alegre y, sobre todo, acogedor.

Y esa primavera, la última, aquella en la que cumplió doce años, además, Andrés, con uno de sus primos, al que se unió y al mismo tiempo odió como nunca antes había odiado a nadie, como si el secreto que ni a sí mismos se confesaban les impidiera al mismo tiempo recuperar la antigua confianza o separarse y tratar de actuar cada quien por su lado, conoció, trató, compartió por primera vez con una muchacha las alegrías de la feria y, sin advertirlo claramente, se enamoró de ella.

Desde ese día todas las aventuras imaginadas durante el tiempo de clase o en el patio y el portal de su casa en las interminables horas solitarias, incluyeron, también por primera vez, una heroína real y concreta, que reunía exactamente sus características. Esperaba más ansiosamente que nunca el momento de dirigirse a la feria, tratando, sin saber con exactitud para qué, ni lograrlo nunca, porque éste esperaba en la esquina a que él pasara, de llegar a ella antes que su primo, y al encontrarse, sin ningún acuerdo previo, la buscaban desesperados hasta encontrarla, para tratar de montarse en el caballo más cercano al de ella; pagarle los refrescos, los algodones de azúcar, todos los antojos y los boletos de los juegos; reírse cuando ella se reía y parecer lo más valiente posible y sonreír comprensivos cuando, sentada entre los dos, ella gritaba en el látigo, aparentando a su vez debili-



dad y necesidad de protección, o les pedía por favor, como si les exigiera una gran renuncia, que no hicieran que se balanceara el carro en la rueda de la fortuna.

Entonces los días transcurrieron como un sueño, un sueño tranquilo y apacible, sin lugar, tiempo, ni ocasión para pesadillas y temores y mucho menos para escuchar con atención los relatos de su tía, cuyos personajes habían sido desplazados por uno cuyo poder, fuerza, bondad y capacidad para ofrecer, otorgar y hacer sentir felicidad era inagotable y cuyas posibilidades apenas empezaban a ser explotadas. Hasta que inevitable, esperado vagamente, como algo muy lejano y quizá superable, pero no sin temor, por parte de él, y alegría, por parte de su abuela y su tía, que nunca se sentían tranquilas mientras él estaba en ella y esperaban nerviosas, impacientes, ese día, como todos los años, llegó el anuncio de que la feria se iría al día siguiente. Pero ese día, esa noche, la última, después de conseguir un permiso excepcional para quedarse hasta más tarde que los días anteriores, cuando ya casi había agotado por completo el tiempo concedido con dolor y alegría, olvidándose a veces de que era el último día y recuperando esa sensación de pronto con incertidumbre y temor; cuando ya había compartido con ella y su primo todos los juegos, tratando de agotar hasta el máximo con un hambre y una pasión incontenibles todas sus posibilidades; cuando ya habían probado todas las golosinas y todos los refrescos; cuando se habían reído y habían gritado y se habían alegrado y habían temido con toda la desesperación que les podía producir el conocimiento de que era el último día para hacerlo y estaban dando la que los tres sabían era la última vuelta de la rueda de la fortuna, los dos sentados a ambos lados de ella, conscientes de que era el final, de que el ámbito de su relación era ese y no había otro lugar ni otra oportunidad para percibirla y gozarla, aparentemente alegres e inconscientes, pero graves y apesadumbrados en el fondo, el motor se detuvo de pronto y el aparato dejó de girar, como si, cómplice de sus deseos, contribuyera, en la medida de sus posibilidades, a hacer un poco más duradero el

momento. Y cuando, una vez pasada la primera sensación de temor que les produjo lo inesperado del suceso, desde abajo les gritaron que no temieran nada, que el desperfecto sería arreglado en unos minutos y ellos tuvieron oportunidad de demostrar una vez más su valor tranquilizándola a ella, prometiéndole, además, no columpiar para nada el carro, se dedicaron tranquilamente a gozar del suceso, señalándose uno a otro las distintas características de todos los lugares, la iglesia, los árboles, las azoteas de las casas y, sobre todo, el indescriptible, el formidable y continuo rumor de vida, de movimiento indeterminado, de alegría incontenible, de entrega inconsciente y total que la vista de toda la feria producía y que desde allí podía contemplarse como desde un palco único y privilegiado, sintiéndose al mismo tiempo público y parte de ese espectáculo maravilloso e irremplazable que produce la gente tratando de agotar hasta el máximo las posibilidades de un instante vital cualquiera, como si tratara de saciar un hambre irreconocible, infinita e impercedera, que los impulsara engeguceados hacia cualquier lugar que presente la posibilidad de encontrar el indispensable alimento, de pronto, sin que nada fundamental hubiera cambiado, al menos en apariencia, sin que pudiera explicarse con claridad y mucho menos con exactitud el por qué, se sintió feliz y tranquilo, presintió, percibió, intuyó, sintió más que comprendió, que allí sentado, con ella a su lado, él era también parte de ese orden, porque era un orden, un orden formidable y eterno, y que como tal no tenía nada que temer, ni contra quien pelear, y supo, y esto era en realidad lo único que podía saber y comprender, que no volvería a tener miedo. Y entonces, como si de pronto cesara una lucha, sintió un relajamiento, una sensación de paz y descanso y, sin poderse explicar por qué, se dedicó a mirar tranquilamente el panorama, tratando sin mucho esfuerzo, de localizar entre todos los árboles los que correspondían a su casa, hasta que el motor volvió a funcionar y, lentamente, el carro fue descendiendo, acercándolo a la tierra, a la música, al bullicio, a la gente, al dolor y a la alegría.

ULISES : EL DIVINO NADIE

Por Richard ELLMANN

EN EL ESPLÉNDIDO FINAL del *Ulises* de Joyce, Molly Bloom recuerda cómo ella y su esposo se abrazaban entre las azáleas en Howth Head, y cómo ella le daba un trozo de pastel de su boca. Aun cuando en *Finnegan's Wake* no se represente el "seedfruit" como la fruta del árbol del Edén, podemos sospechar que Joyce trataba de darnos una imagen del amor como el del Jardín del Edén. El joven Bloom y Molly lo harán tan bien como Adán y Eva, pero un papel está notoriamente ausente de la idílica escena. No hay serpiente en este jardín, y sin serpiente, no hay pecado. La caída del hombre, en vez de ser amarga, es el más dulce recuerdo que tenemos. Molly y su esposo viven en un mundo en donde el demonio no tiene cabida; y en la famosa perorata de su monólogo, ella dice sí a su esposo, a la carne, y a todo este mundo neopagano.

Tenía Joyce cerca de cuarenta años cuando escribió este pasaje del final de *Ulises*, y en muchos aspectos es la culminación de su desarrollo intelectual hasta ese tiempo. La historia de la serpiente en su obra es muy curiosa; a través de dos testigos podemos reconstruir casi hasta el comienzo de su consciencia. Su hermano Stanislaus escribió un recuerdo de James Joyce que pronto se publicará, y que comienza con su más temprano recuerdo, James representando el papel de serpiente en una comedia familiar sobre Adán y Eva. Debía tener Joyce cerca de seis años en aquel tiempo. El otro testigo de estos primeros años es Eileen Vance, la muchacha mencionada en el *Retrato del artista adolescente* bajo su propio nombre. Me cuenta que James, a los seis o siete años, tenía una manera favorita para castigar al hermano o hermana que lo ofendía. Lo ponía boca abajo contra el suelo, colocaba sobre él una carretilla roja, un birrete rojo, y profería luego gritos para indicar que él, como demonio, hacía que el malandrín crujiera y se chamuscara en las llamas del infierno. Es extraordinario encontrar a James representando el satánico papel en forma tan pueril.

Extraordinario, porque mucho de lo excitante del *Retrato del artista adolescente* se centra en cómo va Stephen asumiendo gradualmente el papel de Lucifer, aunque de un Lucifer muy particular. Porque, precisamente como el Jardín del Edén se purga de pecado al final del *Ulises*, así la actuación de Stephen del papel de Lucifer está desprovista de malignos propósitos. El libro desarrolla una complicada tensión entre un proceso de ascenso y descenso: el catolicismo de Stephen va desapareciendo por lo que él considera una más alta fe en el arte. No es anticatólico: más bien el catolicismo no lo atrae mucho. Es que las espeluznantes, aterradoras, palabras del demonio, *Non serviam*, despiertan su consciencia del pecado en la mitad del libro, pero, finalmente, las mismas palabras expresan su consciencia de la virtud en su or-

gulloso rechazo. Así cuando al final del *Retrato* dice a su amigo Cranly, *Non serviam*, ya no quiere decir, no serviré a Dios para no darle cabida, sino más bien, no serviré ni a sacerdote ni a rey, a nada más que a mi arte. Ser Lucifer es peligroso, pero eso es culpa del mundo, no de Lucifer.

El desenvolvimiento total de Stephen Dedalus se refleja en esta especie de revaloración de su vocabulario. El catolicismo le proporciona las palabras, y él les da los significados. La caída del hombre, en un principio tan condenable, se convierte al fin en una parte necesaria de la vida, como el crecimiento, con lo que es en esencia sinónimo. Es una venturosa caída, no porque, como dice San Agustín, hace posible nuestra redención por Cristo, sino porque libera la vida que ha sido alojada dentro de nosotros. Caer no



Joyce. "él, como demonio"

sólo es muy duro, piensa Stephen, sino que además es también triste y no recompensado. Diría con Heráclito que el camino hacia abajo y el camino hacia arriba son el mismo.

Del mismo modo, la palabra *llamado*, que por un tiempo es el llamado a la vocación sacerdotal, poco a poco se convierte en el llamado a la vida. Joyce logra la madurez de Stephen cambiando el significado de su vocabulario; el despliegue verbal de la Iglesia se convierte, en su nueva forma, en un medio para liberarlo de ella. El acto de Cristo de despojarse de sus mortajas y elevarse desde su tumba, se transforma en la ascensión del alma de Stephen de la tumba de la infancia, para crear una nueva belleza. La resurrección tiene lugar dentro de nosotros. La palabra encarna, piensa Stephen, en el vientre virgen de la imaginación, y así, el nacimiento de Cristo se convierte en una metáfora para el nacimiento de una obra de arte. De los dos principales métodos para superar la religión, la negación y la trasmutación, Stephen practica el segundo. Su hermano observa que James Joyce no tiene conflicto para dejar la Iglesia; muda su religión como una vieja piel. En vez de servir a la Igle-

sia, se sirve de ella. Así, se mueve en un mundo neopagano; digo neopagano más bien que pagano, porque el mundo de Joyce no es precristiano ni anticristiano, sino postcristiano. Podemos distinguir entre las actitudes de Stephen Dedalus y las de Buck Mulligan, porque Mulligan es anticristiano, viendo el cristianismo como una jerigonza, mientras que Stephen es postcristiano, en lo que encuentra nuevos significados profanos para llenar los cascarones de las palabras religiosas que considera como muertas.

En *Ulises* Joyce representa a Stephen Dedalus aún preocupado con la reinterpretación del cristianismo. En el episodio de Proteo, Stephen argumenta con profusión de detalles el parentesco de Cristo con el esposo de su madre y con su verdadero padre, Dios. No hay razón para suponer que cree en ninguna de las manifestaciones de la divinidad, pero la imaginación le ayuda a expresar su enajenamiento de su propio padre, que no es sino el mismo Joseph, y su deseo vehemente de parentesco con alguien más grande que él. Este interés en la paternidad espiritual no es nuevo en Stephen; en el *Retrato* aparece en otro aspecto, la paternidad espiritual de una obra de arte. Las metáforas estéticas de Stephen proceden de la paternidad: refiere el arte de escribir en el *Retrato*, como un proceso de "concepción artística, gestación artística y reproducción artística", y cuando llega a explicar la forma dramática del arte, que considera la más elevada, la describe como la creación de seres independientes.

Esta búsqueda por la creación le es siempre vital, pero en *Ulises* parece más joven, más filial, más ansioso de superar su aislamiento. Desea comunicarse con el mundo a través de encontrar en Bloom un verdadero padre. Bloom ha logrado sin esfuerzo lo que Stephen ha conseguido tan duramente. Ha nacido escéptico, mientras que Stephen se ha hecho. Ha confiado plenamente en su experiencia mundana, mientras que Stephen no confía mucho en la suya. Joyce, para sugerir su parentesco, como es bien sabido, establece entre ellos muchas afinidades secretas: cada uno carece de su llave de la puerta del frente; cada uno piensa en las mismas cosas y camina por los mismos lugares, cada uno lleva luto, a cada uno le falta un foco para sus afectos. Cada uno encuentra su verdad fuera de la Iglesia.

Se ha dicho que Joyce no tiene simpatía, en realidad, ni por Stephen Dedalus, ni por Bloom y que considera el escepticismo que comparten como una infortunada parte de la vulgaridad moderna. Algunos críticos, inclusive, han comenzado a reclamar a Joyce para la Iglesia. Nadie negará que fue profundamente afectado por su formación católica, pero es igualmente cierto que abandonó su religión. He apuntado algunas de las manifestaciones de la incredulidad de Joyce: su revaluación de la caída del hombre, por la que éste se hace más humano que diabólico, benéfica en vez de pernicioso, su revaluación del llamado y de la resurrección en términos seculares y su adopción de un benévolo Lucifer como modelo para su héroe. Joyce dijo por escrito que se creía incapaz de ninguna creencia, y su conducta sostiene esta afirmación. Después de los diecisiete años rehusa tomar los sacramentos: nunca se casó por la Iglesia, y no se casó



Joyce. "escéptico con respecto a la religión"

sino hasta los veintisiete años de vivir voluntariamente con la misma mujer en su irreligioso equivalente de matrimonio, que sometió finalmente a una ceremonia civil por el deseo de que sus hijos pudieran heredar sus propiedades sin complicaciones. Es verdad que asistía a la Iglesia durante la Semana Santa, pero no se arrodillaba ante el altar, sino que permanecía de pie, al fondo, oyendo la música. Asistía a las iglesias orientales y a la luterana danesa, por las mismas o parecidas razones. No permitió que sus hijos fueran bautizados, si bien esto no les ocasionó dificultades, ni a ellos, ni a él. Se opuso al bautizo de su nieto. No pidió la extremaunción, ni suplicó perdón en sus últimos momentos, siendo al igual que su hijo juzgado equívocamente, como demasiado ocupado pensando en sus penas en este mundo, para poder inquietarse por sus penas en el próximo. Posteriormente, la reciente edición de sus *Cartas* confirma que reflexionó jocosamente en sus primeras creencias religiosas, y envió a Ezra Pound una quintilla sobre el héroe del *Retrato*:

Había una vez un haragán llamado
Stephen
 cuya juventud era la más rara y
dispareja;
 se deleitaba con el olor
 de un horrible infierno
 que un hotentote no podría soportar.

Pero si Joyce era escéptico con respecto a la religión, no era escéptico para con esa mezcla de esperanza y fracaso a la cual era lo bastante romántico como para llamar "vida". Su temperamento conservó una facultad de adoración, pero no la volvió hacia Dios, sino hacia toda creación, que llama en el *Retrato*: "the fair courts of life". "Bienvenida, oh vida", grita Stephen Dedalus al final del *Retrato*, en una convulsión tan decisiva como el "sí" de Molly Bloom al final del *Ulises*. No quiero decir con esto que la actitud de Joyce hacia la vida fuese en ningún sentido optimista; en vez de decir que habitualmente las cosas salen bien, diría probablemente que en general salen mal. No había pecado en Howth Head;

pero la alegría de aquel momento es un recuerdo placentero, y recordado desde lo más hondo de años de carencias y penas.

Pero, aun cuando la vida tiende a ser desagradable, tiene momentos que la compensan. Joyce los describe como *eucarísticos*, y la palabra eucarístico es otra a la que atribuye un significado neopagano. Así en "Stephen héroe", Joyce hace decir a Stephen, "debo esperar hasta que la eucaristía venga a mí", y entonces comienza "la traducción de la frase al sentido común". Las ocasiones eucarísticas son los momentos de plenitud y de pasión, y el momento de amor que recuerda Molly Bloom al final del *Ulises*, y que su esposo recuerda anteriormente, es una de esas ocasiones. La eucaristía no nos conduce a Dios sino a lo que Yeats llama "perfección profana de la especie humana". Otra ocasión semejante en Joyce es el inexperto amor de Gretta Conroy y Michael Furey en *Los Muertos*, y otra más es el recuerdo de Anna Livia Plurabelle de su sumisión a su esposo-padre, al final de *Finnegan's Wake*. Estos recuerdos existen, surgen de entre las cosas muertas para satisfacer nuestra sed, como el instante en el *Garden Hyacinth* de Eliot en *La tierra baldía*. Pero si Eliot ve el amor humano sólo como un peldaño para un amor más alto, y por eso, como un breve éxtasis que es en su mayor parte agónico, para Joyce el recuerdo no es agonizante, y el amor humano, si no ideal, es lo mejor que tenemos.

Además de las ocasiones eucarísticas que son extáticas, hay también en Joyce momentos menos extáticos que igualmente describe con una palabra religiosa, *epifanías*. La epifanía no significa para él la manifestación de la divinidad para los gentiles, la cuarta aparición de Cristo a los Magos, aunque ésa es una metáfora útil para lo que tiene en mente. La epifanía es una repentina revelación del por qué de una cosa, el momento en que, dice, "el alma del objeto más común... nos parece radiante". El artista está cargado de tales revelaciones; y debe buscarlas no entre los dioses sino entre los hombres, y, a menudo, en fortuitos, insignificantes, aún desagradables momentos. Que Dublín es pequeña y la vida en ella es monótona, no impide en lo más mínimo que haya momentos de discernimiento y elevación. Es a causa del reconocimiento de Joyce de las posibilidades implícitas en la realidad cotidiana por lo que atribuyó tanta importancia, incluso una importancia talismánica, a retratar esa realidad exactamente. En una de sus cartas censura a George Moore por no saber que un ferrocarril corre entre dos pequeños lugares de la costa irlandesa. Pero una ilustración más brillante se da en el libro de Frank Budgen sobre la estructura del *Ulises*; Joyce, dice, me contó cierta vez esta historia:

"Una dama alemana me llamó hoy para verme. Es una escritora y me quería para darle una opinión sobre su obra, pero me dijo que ya se la había enseñado al portero del hotel donde para. Entonces le dije: "¿Qué piensa de su obra el portero del hotel?" Y ella dijo: "Objetó una escena de mi novela donde mi héroe, yendo por el bosque, encuentra un guardapelo de la muchacha que ama, lo recoge y lo besa apasionadamente." "Pero, dije, ese incidente me parece muy agradable y conmovedor. ¿Qué encontró de malo en

eso el portero de su hotel?" Y ella me contó lo que él le había dicho: "Está bien que el héroe encuentre el guardapelo, lo levante y lo bese, pero antes de besarlo debió limpiarle la mugre con la manga de su chaqueta." Y ¿qué le dijiste tú?, preguntó Budgen a Joyce. "Le dije, contestó Joyce (y así lo creo), que regresara con ese portero del hotel, y le pidiera siempre su consejo. Ese hombre, dije, es un genio de la crítica. Nada puedo decirle yo que no le diga él."

La estricta moral que yo hallaría en este jocosamente cuento, es que las inspiraciones de vida existen dentro de la vida, no por encima de ella, y son inseparables de la mugre de que están impregnadas. Si tratamos de engarzarlas en oro puro las perdemos. La poesía de montones de cascajo, no puede sobrevivir si se le quita el cascajo. Es esencial para entender la posición de Joyce, si queremos penetrar el significado del *Ulises*, partir de que él, como T. S. Eliot, no encuentra en lo absurdo sino lo absurdo. Solía decir, "el nacimiento y la muerte son bastante violentos para mí", y señalaba a Djuna Barnes: "No escriba nunca sobre lo extraordinario. Eso es para el periodista." Le gustan los momentos pequeños, las pequeñas ciudades, la gente pequeña, y se deleita descubriendo las cristalizaciones de pequeñas vidas en epifanías. "No haga de mí un héroe", dijo a un admirador francés, "soy solamente un hombre sencillo de la clase media".

El hecho de que Eliot use la misma técnica de establecer un paralelo entre contemporaneidad y antigüedad, que está implícita en el título del *Ulises*, ha hecho difícil leer a Joyce sin ver en sus libros algo del desprecio de Eliot por el mundo moderno y por el mundo en general. No hay pruebas de que Joyce despreciara a ninguno de los dos. Si le mencionaran las atrocidades de los nazis, él recordaría las atrocidades de la Inquisición en Holanda. La esencia del ataque de Eliot contra el mundo moderno es que éste no tiene fe religiosa, pero para Joyce la tiene, e incluso, demasiada. Bien podemos suponer entonces, que al tomar la *Odisea*, no trataba de señalar un contraste entre



El día de Bloom. 16 de junio de 1904

la antigua magnificencia y la moderna bajeza. En un ensayo que escribió antes de los dieciocho años, declaró que era una locura pecaminosa suspirar por los buenos viejos tiempos. Escoge un héroe pagano, porque él mismo es un neopagano. Lo que busca en la épica antigua es lo que busca en el mundo moderno, momentos de epifanía, revelaciones de las almas de los hombres, y acontecimientos. El mismo impulso que le hace llamar Dedalus a su joven en el *Retrato*, le hace llamar a su próximo héroe *Ulises*. Joyce urge el pasado épico, como investiga el presente, por su humanidad, no por su supernaturalismo. Cuando era muchacho le gustaba lo sobrenatural, pero en la madurez insistió en que la *Odisea* debía de ser entendida, en una gran parte, como una épica naturalista, que todos sus lugares, como por ejemplo, la isla de Circe y Scila y Caribdis, eran lugares reales en el mapa. Este punto de vista que Joyce comenzó a desarrollar por sí mismo, ha sido confirmado por las investigaciones del erudito francés Victor Bérard.

Dejando aparte por un momento la cuestión del significado total del libro, podemos examinar provechosamente la historia de su composición. Joyce pensó en escribir *Ulises* durante ocho años antes de comenzar a escribirlo, y utilizó después ocho años más en realizar su proyecto. Cuando estuvo en Roma en 1906, escribió a su hermano que pronto empezaría con la historia que había de llamarse *Ulises*, que trataría de un tal señor Hunter en Dublín, un hombre que se suponía era judío y se rumoraba también que tenía una mujer infiel. Como siempre, dejó de escribir la historia, y cerca de dos años después, decidió que la desarrollaría en un "Peer Gynt" irlandés y haría con ella un libro corto. Había ya decidido que sucedería en un día, y parecía haberla pensado en un principio como una tragedia.

Después de 1908 no habló más del libro, pero estaba reuniendo en mente el material para él. Era capaz de elaborar el tema de la infidelidad conyugal, no solamente sobre el ejemplo de Hunter, sino sobre algunas infundadas sospechas sobre su propia esposa. Comenzó a leer a Santo Tomás de Aquino, a página por día, y halló en su pensamiento, que describió como una lanza puntiaguda, el material que tanto necesitaba para el episodio de Proteo. En 1913 elaboró una teoría sobre "Hamlet", en esencia idéntica a la de Stephen en *Ulises*, y la presentó en dos conferencias al auditorio de Trieste. Su proyecto se amplió poco a poco de tal modo que el libro corto se hizo largo. Alguien ha dicho que un defecto del *Ulises* es que es una historia corta hinchada; creo que esto no es verdad; el tema del libro requiere su longitud. Es un hecho que Joyce, concibió todos sus libros en un principio mucho más pequeños de lo que posteriormente fueron. El *Retrato*, por ejemplo, era originariamente un ensayo de dieciséis páginas, y *Finnegan's Wake* siguió en su composición el mismo camino.

Para construir un moderno Ulises, Joyce se aplicó a la erudición como un aficionado. Aunque sus teorías estuvieran algunas veces tan alejadas de la realidad como las de Schileman, condujeron a la creación del Ulises, como las de Schileman al descubrimiento de Troya. Como W. B. Stanford ha señalado, Joyce leyó y estudió las principales obras escritas a partir de Homero en las que figuran Ulises o Telémaco, incluyendo obras de Vir-



Dublín. "es pequeña y la vida en ella es monótona"

gilio, Ovidio, Dante, Shakespeare, Racine, Fénelon, Tennyson, Stephen Phillips, D'Annunzio y Hauptmann, así como material secundario, como los libros de Bérard y *Los autores de la Odisea* de Samuel Butler. A fines de julio de 1917, le habló a su amigo George Borach en Zurich, sobre la *Odisea*, de una manera que sugiere cuán presente tenía al héroe de Homero:

"El más humano y amplio de los temas", dijo a Borach, cuyas notas en alemán tradujo Joseph Prescott, "... es el de la *Odisea*. Es más grande, más humano que el de Hamlet, Don Quijote, Dante, Fausto. El rejuvenecimiento del viejo Fausto me produce un desagradable efecto. Dante lo cansa a uno rápidamente, es como si se estuviese mirando al sol. Los rasgos más humanos y más hermosos están en la *Odisea*. Ahora *in mezzo del cammino*, encuentro el asunto de Ulises, el más humano de toda la literatura. Ulises no quiso salir de Troya; sabía la razón oficial de la guerra, la propagación de la cultura de la Hélade era solamente un pretexto para los comerciantes griegos que buscaban nuevos mercados. Cuando llegó el reclutamiento de oficiales, se hallaba labrando. Fingía estar loco. Pusieron entonces a su pequeño hijo de dos años en un surco. Observé la belleza de los motivos: el único hombre en la Hélade que está contra la guerra, y el padre. Ante Troya los héroes se arrojaban en vano a su vida sanguinaria. Querían levantar el sitio. Ulises se opone a la idea. La estrategia del caballo de madera. Después de Troya no se habla más que de Aquiles, Menelao y Agamenón. Solo un hombre no lo hace. Su heroica carrera ha comenzado duramente: Ulises". Según Frank Butgen, Joyce comentaba que Ulises era el único personaje completo, en cualquier aspecto, en la literatura: él "es hijo de Laertes... padre de Telémaco, esposo de Penélope, amante de Calipso, compañero de armas de los guerreros griegos junto a



James Joyce con su hijo Stephen

Troya, y rey de Itaca". Cuando Butgen le preguntó que quería decir por hombre completo, dijo, que entendía por eso un hombre que fuese bueno por cualquier lado que se le conociese. Por Dios, explicó Paul Suter, otro amigo, no quiere decir como lo santo, *gut*, sino *gutmütig*, bondad u honestidad. "Si hace algo mezquino o indigno, dijo Joyce, lo sabe y dice, he sido un perfecto puerco."

Estas afirmaciones manifiestan que Joyce estaba interesado primordialmente en la semejanza entre Ulises y Bloom, más que en la diferencia. Ciertamente dota a Bloom de mucha y buena voluntad, hacia los seres humanos y hacia los animales. Bloom comienza el día alimentando a su gato, después a unas gaviotas, y en el episodio de Circe, alimenta a un perro. Recuerda a su hijo y a su padre mientras, además, se preocupa por su hija. Y nunca olvida, ni por un momento, a su esposa. Contribuye muy generosamente aún más allá de sus posibilidades, a la protección de los niños de su amigo Dignam, muerto recientemente. Ayuda a un ciego a cruzar la calle. Cuando empieza a ver a Stephen Dedalus como a una especie de hijo, lo sigue, trata de sacarlo de la bebida, lo viste, se arriesga a que lo arresten para defenderlo de la policía, lo alimenta y lo lleva a su casa; lo que Joyce llama un tanto humorísticamente, "a la manera de un buen samaritano".

Otro aspecto del carácter de Bloom lo tomó Joyce tanto de Dante como de Homero. En Dante, Ulises hace un viaje que Homero no menciona, un viaje que expresa su vehemente deseo de saber. En el maravilloso canto xxvi del "Infierno", dice Ulises: "Ni el cariño por mi hijo, ni el respeto por mi anciano padre, ni el natural amor que debiera haber rodeado a Penélope, podrían vencer en mí el ardor de que tengo que ganar experiencia del mundo y del vicio y el valor humanos". Este anhelo de experiencia por la vida entera, es como el de Stephen cuando llora al final del *Retrato*, "Bienvenida, oh, vida", pero Bloom es más capaz que Stephen para abarcar mucho más de la vida y del mundo en sus pensamientos. Así lo hace, además, sin el elemento de frialdad que Dante critica en Ulises, y que es también sobresaliente en el Stephen del *Retrato*.

La crítica ha señalado algunas veces, que la relación de Bloom y Ulises es más sutil que lo que yo he supuesto, y Ezra Pound, por ejemplo, insiste en que el propósito de utilizar la *Odisea* es meramente estructural, para dar una relativa consistencia a la trama de la obra. Este punto de vista no me parece acertado. Para Joyce el contrapunto era importante porque revelaba algo sobre Bloom, sobre Homero y sobre la existencia. Pues Bloom es Ulises en un importante sentido. No es en modo alguno un Babbit. Nuestra idea contemporánea del hombre medio, *l'homme moyen sensuel*, está influida por Sinclair Lewis y no por Joyce. Debo añadir que no es una idea con la que se está de acuerdo en Irlanda. Los irlandeses están dotados de más excentricidades que los americanos e ingleses. Para ser hombre medio en Irlanda, hay que ser excéntrico. Joyce lo sabía, y aún más, creía que cada alma humana es única. Bloom es raro en sus gustos para la comida, en su conducta sexual, en la mayoría de sus intereses. Un crítico se ha lamentado de que Bloom no tiene gustos normales, pero Joyce contestaría, indudablemente, que

nadie los tiene. El género de las peculiaridades de Bloom no es distinto del de los otros hombres.

Al mismo tiempo, Bloom mantiene su rara individualidad. Sus respuestas a la existencia son como las de las demás gentes, pero más amplias y más sagaces. Como Ulises, piensa sin su reconocida fama, que es un hombre digno. Joyce no lo exalta, pero lo hace especial. Aldous Huxley dice que Joyce acostumbra a insistir sobre una etimología "medieval" para la forma griega del nombre de Ulises, Odiseo; dijo que era una combinación de *Outis*-nadie, y *Zeus*-Dios. La etimología es puramente fantástica, pero con una fantasía controlada que ayuda a reforzar la pintura de Joyce del moderno Ulises. Porque Bloom no es nadie —alguien que hace anuncios, y que, aparte de su familia, no influye en absoluto sobre la vida que le rodea—, no obstante Dios está en él. (Babbit sería simplemente nadie). Por Dios, no quiero significar cristianismo; aunque Bloom ha sido liberalmente bautizado dentro de las dos iglesias, la protestante y la católica, obviamente no es un cristiano. No creo tampoco que debamos aquí preocuparnos por la concepción de un Dios personal, sino por lo que Bloom es. La parte divina de Bloom es su humanidad — su vinculación entre él y las demás criaturas. Lo que Gabriel Conroy tiene que aprender tan penosamente al final de *Los muertos*, que todos nosotros, muertos y vivos pertenecemos a la misma comunidad, lo acepta Bloom desde el principio y sin pesares. El mismo nombre Bloom, está escogido para guardar la apariencia de la doble naturaleza de Bloom. Bloom es, como Wallace Stevens, Rosenbloom, un nombre ordinario judío, pero el sustantivo significa además flor, y Bloom se levanta de la tierra con la misma espontaneidad y naturalidad con que lo hace una flor. Noyse Flynn comenta en el libro acerca de él: "El no es de nuestra comunidad o variedad de jardín, Bloom es un hombre culto en cualquier aspecto." Aventura a los demás hombres no por la trascendencia de sus intereses, sino por ser más profunda y ampliamente humano que ellos. Logra este estado, en parte, por no tener un juicio limitado. Cualquiera de los libros de Joyce cuenta, como el *Retrato* y *Exilio* con un irlandés en o próximo al exilio, o como *Ulises* y *Finnegan's Wake*, con un extranjero viviendo en Dublín. Stephen y Richard Rowan son imágenes de Ulises y Humphrey Climpén Earwicker, en que ellos se alejan mientras que los otros se acercan; pero están unidos por el hecho de que todos trascienden los límites de la vida nacional; no son irlandeses sino hombres.

Si aceptamos a Bloom como una moderna personificación del espíritu de Ulises, y no como una parodia de él, podemos apreciar mejor que la relación es entre *Ulises* y la *Odisea*. O, más bien, que las relaciones son, puesto que hay dos. Una es cómica y heroico-burlesca. En el episodio del ciclope, como señala Stuart Gilbert, hay un paralelo entre la puntiaguda y caliente lanza que usa Ulises para cegar al ciclope, y el puro caliente que Bloom blandió ante los ciudadanos. Y hay muchos más paralelos como este. Por ejemplo, en la *Odisea*, una estratagema de Ulises es la invención del caballo de Troya; en el libro de Joyce, Bloom da una involuntaria e inconsciente sugestión sobre las

posibilidades de un oscuro caballo en las carreras. En la leyenda, además, Ulises roba la estatua de Palas Atenea, y, en el libro de Joyce, Bloom va a echar una erótica y profana mirada a las estatuas de las diosas en el Museo Nacional. Los muchos paralelos humorísticos de este tipo, han permitido sostener la idea de que el *Ulises* es una gran broma sobre Homero; pero las bromas no son tan simples, y éstas tienen un doble de sentido. El primero es el heroico-burlesco, de la poderosa lanza yuxtapuesta al puro de dos peniques. El segundo, mucho más sutil, es lo que se podría llamar el ennoblecimiento del heroico-burlesco. Esto demuestra que el mundo de los puros está exento de heroísmo solamente para aquellos que veían en la lanza de Ulises simplemente un palo puntiagudo, que era hasta tal punto un rústico instrumento, y que Bloom puede mostrar las más altas cualidades del hombre mediante su palabra, tan efectivamente como Ulises mediante su lanza.



Anna Livia Plurabelle. "la entrega al esposo-padre"

La versión de Joyce de la historia de la épica, es una versión pacifista. Desarrolló un aspecto de la épica griega, que Homero había enfatizado menos señaladamente, es decir, que Ulises era el único gran espíritu entre los guerreros griegos. Los hombres robustos, Aquiles, Ajax y el resto, confiaban en su fuerza física, mientras que Ulises era más brillante, un hombre cabal. Pero, por supuesto, Homero representa a Ulises además como un buen guerrero. Joyce hace de su moderno Ulises un hombre que no es físicamente un luchador, pero cuya mente es invencible. Las victorias de Bloom se ganan por el espíritu, no por el cuerpo. Este no es un concepto homérico, sino en embrión; es compatible con el cristianismo, pero tampoco es cristiano, puesto que Bloom es miembro de un mundo profano. Es postcristiano. El Ulises de Homero ha sido espiritualizado, pero conserva las cualidades fundamentales de prudencia, inteligencia, sensibilidad y buena voluntad. En consecuencia, Joyce, como esperaríamos, encuentra que el asesinato de los pretendientes al final del libro, es dema-

siado sangriento, de modo que hace a Bloom derrotar a Boylan en la mente de Molly Bloom, siendo el primero y el último en sus pensamientos, mientras ella duerme. De la misma manera, en la obra *Exilio*, Richard Rowan vence a Robert Hand en la mente de Bertha.

La última prueba de la simpatía de Joyce por Bloom y la posesión de Bloom de una cualidad-*Zeus*, tanto como de una cualidad-*Outis*, es el monólogo interior de Bloom. El uso que hace Joyce del monólogo, no se ha entendido del todo. W. S. Pritchett, lo acusa de la paternidad de innumerables monólogos insulsos de otros escritores, pero los imitadores nunca logran en la imitación la cualidad más importante: la calidad poética. Debemos decir que Bloom no habla del modo que piensa. Cuando habla lo hace en esta forma: "Soy tan buen irlandés como esa inculta persona sobre la que hablé al principio, y quiero ver a todo el mundo, de cualquier credo y clase *pro rata* contando con una cómoda renta periódica y de ninguna manera esta mezquindad, algo más o menos como £ 300 anuales. Ese es el punto vital a discutir y es posible, y daría lugar a una relación más amistosa entre hombre y hombre. Al menos eso es lo que yo creo."

Pero cuando Bloom piensa, usa frases de extraordinaria intensidad. En el primer capítulo en que él aparece, su pensamiento vaga por Oriente, se imagina caminando por mezquitas y bazares, y se dice: "Una madre espera en su puerta. Llama a sus hijos en su oscuro lenguaje. Al pasar por la taberna de Larry Rourke, dice: "Ahí está seguramente mi valiente Larry, apoyado contra el cajón de azúcar, en mangas de camisa, observando al sacristán, dentro de su delantal, fregar con estropajo y cubeta". O cuando piensa en el mercado de ganado, donde antes trabajaba, se dice: "Aquellas mañanas en el mercado de ganado, las bestias bramando en sus corrales, ovejas marcadas, batir y caer de la boñiga, los ganaderos, con sus botas claveteadas, caminando penosamente a través de las camadas, palmeteoando las ancas de los animales ya escogidos, allí hay uno magnífico, varillas en sus manos." O cuando piensa de la moderna Palestina: "Tierra desolada, estéril, un lago volcánico, el Mar Muerto: sin peces, sin maleza, profundamente hundida en la tierra. Ningún viento podría levantar esas olas, pesadas, de oscuras aguas venenosas. La llamaron Brinstone cuando llovía: las ciudades de la planicie: Sodoma, Gomorra y Edom. Nombres muertos. Un mar muerto en una tierra muerta, gris y anciana. Ya anciana. Mantuvo a la primera raza, a la más antigua. Una bruja encorvada atravesó Cassidy, aferrando una botella deteriorada por el cuello. La gente más antigua. Errando por la tierra, de cautividad en cautividad, multiplicándose, muriéndose, reproduciéndose por toda la tierra."

Podemos suponer que éste es Joyce hablando a través de Bloom, y en modo alguno la manera de pensar de Bloom, que así como incluso los lacayos hablan como poeta en Shakespeare, igualmente lo hacen todos en Joyce. Pero esto no es así. Stephen y Molly, es verdad, tienen sus propias formas particulares de elocuencia, si bien la de Molly es limitada en extensión y la de Stephen es hiperconsciente; la de Bloom los supera. Pero hay otros ejemplos de monólogo interior

en *Ulises*, que no muestran ninguna disparidad entre la conversación y el pensamiento interno. En el episodio de *Wandering Rocks*, el padre Conmee camina hacia el orfanato de Artane, para conseguir que uno de los hijos de Dignam sea admitido, y escribe Joyce: "El superior, el muy reverendo S. J. John Conmee puso en hora su plano reloj y lo introdujo en su bolsillo interior al bajar los peldaños del presbiterio. Tres menos cinco. El tiempo justo para ir a Artane." "¿Cuál era el nombre del muchacho? Ah, sí, Dignam. *Vere dignum et iustum est*. El hermano Swan era la persona que había que buscar. La carta del señor Cunningham. Sí. Satisfacerlo si es posible. Un buen práctico católico, útil en la misión."

Y aquí hay otro ejemplo del mismo muchacho Dignam: "El señor Dignam caminaba por la calle de Nassau, cambió las chuletas de cerdo a su otra mano. El cuello postizo se le volvió a salir, y él lo arregló. El maldito botón era demasiado pequeño para el agujero de la camisa, maldita sea. Se encontró a unos escolares con sus mochilas. Tampoco voy a ir mañana, quédate hasta el lunes. Encontró a otros. ¿Se dan cuenta de que estoy de luto? Mi tío Barney dijo que pondría la esquela en el periódico esta noche. Todos verán el periódico y leerán mi nombre y el de mi padre."

Estos ejemplos confirman que Bloom difiere de los poetas menores de Dublín en que su poesía interna es continua, aun en las situaciones menos comprometedoras. Esa es una de las principales indicaciones del valor que Joyce le atribuye.

El tema del *Ulises* es simple y Joyce logra esto a través de los caracteres de Bloom y, en menor grado, de Stephen y Molly. Es el triunfo de la bondad y de la honestidad sobre la crueldad y la brutalidad. En el primer episodio de la torre de Martello, es Mulligan quien es brutal, quien dijo de Stephen: "Dedalus es el único cuya madre murió como una bestia", quien lo atormenta al referirse a su madre y al mantener al poco sociable Haines como huésped en la torre. Más tarde, durante el día, Mulligan revela su crueldad, una vez más, ignorando a Stephen, y Lynch hace lo mismo. Así como Stephen se opone a Mulligan, Bloom se opone a Boylan, la personificación de la sensualidad animal, pero su bondad y honestidad emergen a lo largo del libro. Cuando va a comer al Burton encuentra a las gentes atragantándose con la comida, como animales, y decide irse a otra parte. En el episodio del cíclope defiende al amor, al que define, humilde pero hábilmente, como "lo opuesto al odio", contra el poder, el odio, el antisemitismo y el chauvinismo. En el episodio de los bueyes y el sol, Bloom trata solamente de evitar que los estudiantes de medicina profanen el conocimiento, el nacimiento y la muerte, mientras la señora Purefoy está sufriendo un terrible parto de tres días. En el episodio de Circe, Stephen y Bloom se salvan de convertirse en bestias por su devoción filial y paternal. Finalmente, en el episodio de Penélope, Molly acaba el día entregándose una vez más a su marido y olvidando a Boylan. La honestidad y la sensibilidad triunfan sobre la fuerza y la brutalidad. Joyce es uno de los últimos escritores seculares que usa la palabra *alma*, y en su obra el alma obtiene la victoria.

(Traducción de Carlos Quintana).

MITOLOGIA DEL HOMBRE DE CIENCIA

(Viene de la pág. 2)

cia, son cosa bastante reciente y han resultado de un desarrollo históricos largo cuyo efecto es que hoy en día la ciencia —y los científicos— tiene un papel mucho mayor en nuestra sociedad que hace unos siglos.

*

El buen uso exigiría que al hablar de la historia de la ciencia se empiece con los griegos; como no hay continuidad en el desarrollo más que desde el siglo diecisiete, voy a contravenir ese buen uso y comenzar con la época en la cual se fundaron las primeras agrupaciones de científicos, la Real Sociedad de Inglaterra, la Accademia dei Lincei en Italia.

Apenas si entonces se diferencia el científico de otras profesiones; casi todos los miembros de estas sociedades eran propietarios de tierras, o pertenecían al clero; las excepciones practicaban las profesiones libres, como, por ejemplo, el arquitecto Christopher Wren, creador de tanto edificio encantador, creador también del primer proyecto de urbanismo. El único científico profesional de la época, pagado para investigar, era Robert Hooke, el bien conocido descubridor de la ley de los cuerpos elásticos. Y nada ilustra mejor el espíritu peculiar de los tiempos que estaban terminándose, que el hecho de que Hooke publicó su descubrimiento como un anagrama anexado a su conferencia Cutleriana: al descifrarlo resultó la fórmula latina "ut tensio sic vis" — la extensión es proporcional a la fuerza.

El siguiente siglo es el de los *dilettanti*. La palabra italiana implica que los que hacían investigaciones científicas se divertían; y de hecho eran terratenientes o gente rica que se dedicaba a estas cosas novedosas, instalando sus laboratorios en un sótano y decorándolo con un cráneo humano —"memento mori" era el refrán predilecto de la época— y con cuanto instrumento científico podían obtener para sus pequeños experimentos. A veces, al espíritu estricto de pura investigación, se le mezclaban otras cosas y en ciertos círculos florecía el mesmerismo y el magnetismo animal, la búsqueda de la piedra

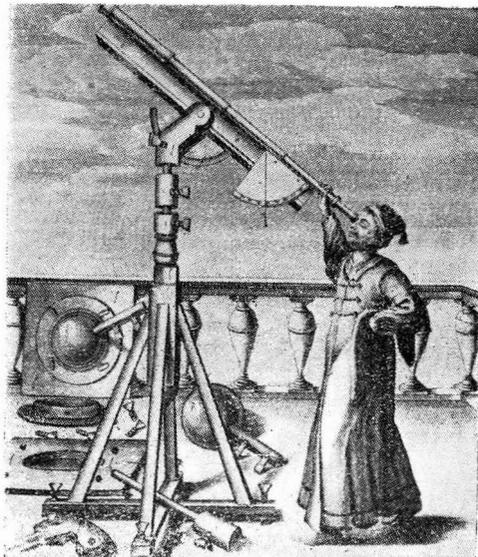
filosofal y hasta estudios más negros. Allí tenemos el origen de cierta reputación de que gozaban aquellos científicos: en el pueblo se hacían sospechosos de hechicería.

Hacia fines del siglo estas sospechas se complicaban con acusaciones de radicalismo; el color rojo todavía no tenía un papel político, pero los demagogos ateos que habían fomentado la Revolución Francesa eran naturalmente un objeto digno de la execración popular. Y por lo menos en un caso los tenientes de lo antiguo lograron hacer el daño que deseaban: en 1791 los agitadores lanzaron a la multitud contra la casa de Priestley en Birmingham, destruyeron su laboratorio y quemaron su biblioteca. Priestley mismo escapó por un milagro. Considerando los tremendos servicios que este hombre, inocente de cualquier actividad política y apreciado de todos sus amigos por su extraordinaria gentileza, había prestado a la ciencia, realmente no mereció tanto. Herido por la actitud de sus compatriotas, se refugió en Estados Unidos, donde murió trece años después.

Pero poco a poco iban cambiando los tiempos. Las universidades siempre habían albergado algunos pocos de los más distinguidos científicos: Galilei en Padua, Newton en Cambridge, Black en Edimburgo. Esta tradición se mantenía y en Francia iba desarrollándose, sobre todo en matemáticas, y se propagaba a través de toda Europa. Laplace, Dalember, Legendre trabajando en París, haciendo germinar las ideas de Descartes, Pascal y Fermat; Euler y su sucesor Lagrange en Berlín; los Bernoulli en Basilea y en Petersburgo, donde les seguía Euler; y el más grande todos: Gauss — pero él ya pertenece al siglo diecinueve.

Esta tradición universitaria tan sólidamente arraigada no formó, sin embargo, el núcleo de los nuevos desarrollos. El gran salto adelante que dio la ciencia en el siglo pasado tuvo sus orígenes en las regiones del centro de Inglaterra y del sur de Escocia: allí donde brotaba ya el nuevo espíritu de la revolución industrial. Fueron estos hombres, voraces de nuevas ideas, libres de los prejuicios tradicionales, los que dieron impulso a la ciencia para que se desarrollara en beneficio de sus manufacturas. Fue esta extraordinaria personalidad, Roebuck, la que respaldó durante largos años a James Watt e hizo posible el milagro de la fuerza motriz del vapor. Fueron ellos los que animaron a Priestley en sus investigaciones sobre la química de los gases; fueron ellos los que crearon para poder discutir libremente la Sociedad Lunática — para sus reuniones escogían las noches de luna llena, cuya luz les permitiría regresar a sus casas después de haberse embriagado con los nuevos descubrimientos.

Las universidades tardaron mucho en reconocer el nuevo espíritu de investigación práctica que empezaba a reinar. Seguían enseñando según los modelos del siglo anterior, seguían sus pequeños trabajos de investigación con su habitual individualismo. Pero las demandas de las industrias que crecían a un ritmo inusitado, se hicieron más y más insistentes. En la industria se necesitaban jóvenes con una formación más moderna, la industria



"los científicos se divertían"

necesitaba que otros laboratorios se encargasen de sus tareas de investigación y sólo la industria podía dar los fondos. Donde las universidades se mostraban dispuestas a aceptar la introducción de las nuevas ciencias, los industriales eran bastante liberales para dotar a estas viejas instituciones cuyo prestigio era mundial; donde no había tales posibilidades, fundaron Institutos Técnicos e incluso nuevas universidades, menos tradicionalistas.

El siglo diecinueve nos brinda pues el modelo tal vez más famoso del científico: el profesor universitario. Bastante mal pagado, el saco lleno de gis, moviéndose entre salón de clase y laboratorio, raras veces expuesto a la febril actividad que reinaba afuera del claustro académico, el hombre de ciencias de aquella época es sin embargo el originador de casi todo lo que forma la base de la ciencia moderna. La pobreza de sus laboratorios la elevaba en principio: construir su aparato con lacre y mecates era su orgullo. Sus resultados los publicaba en un lenguaje medido, impersonal, académico, en revistas oscuras, editadas por algunas sociedades científicas y leídas por sus colegas, casi todos amigos o conocidos personales. Que los esfuerzos que hacía el hombre de ciencia resultaran en la creación de un número cada día mayor de ingenieros y técnicos que utilizaban sus descubrimientos para transformar la faz del mundo, este hecho le interesaba poco. Sucedió sin su voluntad y fuera de su control, lejos de la tranquilidad del laboratorio. Cuando uno de ellos, William Thomson, Lord Kelvin, se salió de la estrecha comunidad académica y acumuló una inmensa fortuna con algunas patentes sobre aparatos de telegrafía y luego con la puesta de los primeros cables trasatlánticos, el mundo de los científicos universitarios quedó horrorizado.

Naturalmente, estas circunstancias idílicas no podían durar más que una generación o dos. El mismo hecho de que los científicos universitarios del siglo pasado lograsen cimentar tan sólidamente los conocimientos actuales, causó el remolino que los sacó de sus claustros. Hasta entonces los descubrimientos científicos habían sido de gran utilidad en la práctica, esto es cierto, pero más bien para mejorar los métodos utilizados por industrias que ya existían y en muchos casos tenían una historia milenaria. Ahora el edificio científico empezaba no solamente a revolucionar completamente las industrias tradicionales; desde principios del siglo contamos con varias industrias basadas exclusivamente en el desarrollo de una ciencia — la industria de la aviación, por ejemplo, y la electrónica que nos dio el radio y las telecomunicaciones, y en los últimos años la industria nuclear.

De estos cambios surgió la imperiosa necesidad de tener a los peritos en más estrecho contacto con las fábricas. La industria química fue la primera en establecer laboratorios industriales de importancia, pero las demás no tardaron mucho en seguir su ejemplo. Como era de esperarse, en poco tiempo estos laboratorios, más o menos directamente ligados a la producción industrial, absorbieron una gran parte de los científicos, trabajando allí bajo circunstancias muy diferentes de lo acostumbrado en las universidades.

En primer lugar, la industria es regida por la exigencia absoluta de cubrir sus



"florece el mesmerismo y el magnetismo animal, la búsqueda de la piedra filosofal"

gastos y dejar un beneficio, el cual debe además siempre superar el del competidor. Y los científicos que trabajan para ella deben producir resultados que se puedan medir en dinero, dentro de un tiempo razonable. Nada de investigaciones académicas, nada de dejarse seducir por especulaciones laterales, nada de estar rumiando una idea durante meses, sobre todo, nada de ir explorando un campo hasta exprimirle la última gotita de jugo intelectual: tan pronto hay algo aprovechable, se acabó la investigación, aunque tal vez no se comprenda todavía exactamente lo que sucede. En compensación, un grupo que produce ideas, que *rinde* —en términos contables— tiene a su disposición cantidades casi ilimitadas de fondos para desarrollar su actividad.

En segundo lugar, el científico que trabaja en la industria queda sometido a una disciplina más rígida que el académico; no es necesariamente cierto que tenga que mantener siempre un ojo en el reloj, como pretenden los académicos, pero sí se le exige que concentre sus actividades sobre lo que será útil a los que lo emplean, que presente informes detallados (y comprensibles para los legos) sobre lo que hace, y también que guarde el silencio en cuanto a sus resultados positivos. En otros términos, el científico industrial es un empleado.

Estas tendencias se acentúan mucho más todavía con la última invención de nuestra civilización: la ciencia militarizada. Era natural que los gobiernos empezaran muy rápidamente a instalar laboratorios científicos para resolver sus propios problemas; dos guerras mundiales y la amenaza de una tercera han hecho crecer increíblemente estos laboratorios y han concentrado su principal interés sobre lo bélico.

La importancia social de la ciencia ha aumentado mucho a través de estos cambios y con ella ha aumentado el número de científicos con que contamos. Si en el siglo pasado todavía era posible que un hombre de ciencia conociera a todos sus colegas de la rama, actualmente la única manera de mantenerse al día en cuanto a lo que hacen los demás es tener un buen bibliotecario ocupándose exclusivamente

de estudiar el sinfín de publicaciones profesionales que se editan a través del mundo. No se necesita mucha imaginación para comprender que este proceso evolutivo ha cambiado también el carácter de los científicos.

En el siglo diecinueve era lícito e incluso necesario desarrollar ciertas peculiaridades personales. El trabajo del científico quedaba restringido dentro de un marco muy especial y alejado de las preocupaciones más populares; además necesitaba el profesor académico defenderse contra la estragante crítica de sus estudiantes. De allí que muchos desarrollaran personalidades marcadas por excentricidades notorias y generalmente divertidas. Si tenían un sistema de valores muy diferente de otras gentes no hay que creer, sin embargo, que hubieran perdido su sentido del humor. La tradición establecida por las grandes figuras del siglo pasado sigue viva en los recintos de por lo menos algunas universidades.

Es muy característico que, por ejemplo, uno de los mejores matemáticos de nuestros tiempos, Hilbert, haya podido aparecer en sus aulas durante más de una semana con un pantalón roto muy visible. En principio todos estamos de acuerdo que el contenido de su cerebro era de mucha mayor trascendencia que la ropa que tenía puesta, pero ¿cuántos somos los que llevamos este principio a la práctica? Como Hilbert era persona de mucho respeto, nadie se atrevió a hacerle notar el agujero en su pantalón, hasta el día de la excursión mensual del seminario de matemáticas. El seminario tenía la buena costumbre de salir armado con cervezas y sandwiches para un día de campo por lo menos una vez al mes; y en esta ocasión mientras consumían su merienda y platicaban (de matemáticas porque obviamente no se puede encontrar mejor tema) uno de sus colegas le hizo notar a Hilbert el triste estado de su pantalón. E Hilbert le contestó, de la manera más natural del mundo: "¡Hombre, qué poco observador es usted!, ya va más de una semana que traigo este agujero en el pantalón y hasta ahora se da usted cuenta." Este comentario nos hace ver que el académico encuentra muy natural su escala

de valores un poco diferente de lo socialmente aceptado. Y quién sabe, a lo mejor tiene razón.

Pero ya ha pasado la época de los grandes excéntricos pintorescos. La tendencia a la organización industrial de la ciencia y a su militarización ha reducido, como hemos visto, al científico al nivel de un empleado. Empleado especial, de mucha confianza y de mucha responsabilidad; pero indudablemente un empleado sin la gloriosa independencia de su trabajo de la cual gozó durante tantos siglos.

Esta situación novedosa le causa muchos problemas bastante serios al científico. Por una parte hay el eterno problema de la libre comunicación de ideas científicas. Parece extraordinariamente difícil hacer comprender al público no científico (sobre todo a los políticos) que la ciencia no es producto de unas cuantas gentes trabajando cada quien por su lado. Si muere la libre discusión en la ciencia, muere también la ciencia. No de inmediato, tal vez, pero por larga que sea, la agonía es inevitable.

Luego tiene un problema serio debido a las consecuencias de su trabajo. El es un empleado y como tal no llevará la responsabilidad por lo que se hace del producto de su trabajo; pero no es un empleado común y corriente y frecuentemente es casi el único que puede prever con más o menos claridad las consecuencias posteriores. Como hombre y como ciudadano su responsabilidad es muy grande.

No pretendo naturalmente que todos los científicos sean suficientemente conscientes de sus responsabilidades frente a la sociedad que su propia labor poco a poco está transformando. Sería absurdo pedirles que sean más que humanos. El trabajo que realizan es bastante absorbente y les deja pocas energías para ocuparse de otros asuntos.

Al contrario, podría considerarse sorprendente el número de científicos que dedican parte de su tiempo a otras cosas: muchos son, como lo era Einstein, aficionados a la música, otros pintan o escriben novelas (a veces de un sabor muy especial, ejemplificado en la novela *The Black Cloud*, del bien conocido astrónomo Hoyle); muy pocos no tienen intereses fuera de su campo de especialización.

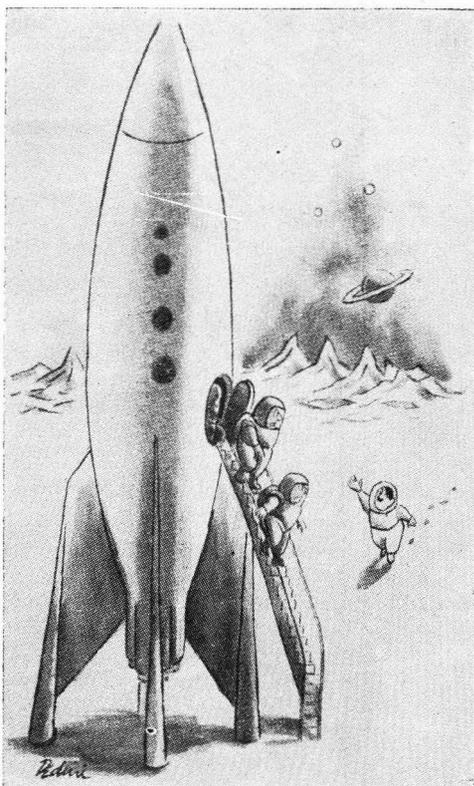
Sobre todo importa saber que muchos científicos, y de los mejores, tienen el valor cívico para no callarse ante lo que consideran un abuso de su ciencia. Los creadores de la bomba atómica, a pesar de todo secreto militar, enviaron un largo y bien documentado memorándum al presidente Roosevelt, insistiendo en que no se usara esta arma de destrucción en masa. La presión social sobre el científico es muy intensa; callar y seguir trabajando según las recomendaciones de sus superiores es lo que se le exige para que no pierda su puesto. Es muy difícil a veces conservar la serenidad necesaria para pronunciarse con calma y con razón. Pero hay una fracción importante de los científicos que logran conservar esta serenidad y que la utilizan bien: circunstancia de buen augurio para el futuro.

Un resultado de la situación actual se revela en la reciente clasificación que se hizo de los físicos estadounidenses: se agrupan, según se dice, en físicos teóri-



—Punch, 1947

¿Entienden, ahora?



—New Yorker

Representantes de la Revista en Marte

cos, físicos experimentales y físicos políticos. Como se puede ver, los científicos no han perdido su sentido del humor, y a pesar de la creencia popular, generalmente se divierte uno bien al trabajar con ellos. Son muy dados a las "vaciladas" estos científicos, y lo único malo de sus chistes es que casi todos son incomprensibles para el profano. Probablemente todo grupo profesional tiene esta tendencia al humor "esotérico", pero en pocas profesiones el material que se ofrece al iniciado es tan abundante.

No debe concluirse que ya no hay científicos en las universidades y en los institutos de investigación más académicos; éstos siguen desarrollándose, aunque a un ritmo mucho más lento que los laboratorios industriales y gubernamentales. Hay muchos problemas científicos de un carácter tan general, que las organizaciones con fines que deben realizarse o corto plazo no quieren ocuparse de ellos. En particular, lo que se llama investigación fundamental se suele hacer en las universidades. Esta separación produce cierta rivalidad y a veces hasta enemistad entre los científicos "puros" y los "aplicados": en realidad la ciencia es una e indivisible, y la

diferencia reside más en el modo de organizar la investigación y la finalidad que se tiene a la vista, que en algo básico.

La posición del científico universitario no ha cambiado tanto como la del científico industrial; el verdadero cambio que ha habido se debe a la posibilidad de moverse de un campo al otro. Más aún, la industria y los gobiernos poco a poco han aprendido a aprovecharse de las posibilidades que ofrecen las universidades: un poco de la disciplina de la rigidez burocrática se ha introducido en las universidades, pero en compensación han llegado fondos importantes para la investigación. Hay muchos aparatos ahora en los laboratorios de investigación que cuestan millones y millones. Y el visitante —marciano o no— se extrañará de ver que junto con estos aparatos impresionantes y costosos hay dispositivos armados con lacre y mecate, con alambritos y cajones de jabón: en parte se trata allí de sobrevivencias de la penuria que sufrió la investigación en el siglo pasado; pero un papel mucho más importante tiene la poca duración de cualquier arreglo experimental que a la semana se desmonta para que se construya otra cosa. Y después de todo, ¿qué importa el aspecto del aparato con tal que trabaje bien?

*

No me atrevo a vaticinar cómo se va a desarrollar el aspecto mitológico del científico en el porvenir; posiblemente mis lectores podrían persuadir a la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD a que mande un representante a Marte a interrogar a los sociólogos marcianos que han visitado la Tierra. Puede que ellos dispongan ya de la información necesaria.

*

Vemos pues, que el carácter social del científico ha variado mucho a través de los siglos. También la opinión que se hace de él el público no científico ha tenido sus variaciones; pero estas variaciones evidentemente han tenido muy poca relación con la realidad. Es tiempo ya de que se sepa un poco más que el científico no es una especie de animal raro cuyo lugar más adecuado es dentro de una especie peculiar de museo llamado laboratorio.

Hay que establecer comunicaciones más amplias entre los que trabajan en las diferentes ciencias y los que tendrán que sufrir las consecuencias de este trabajo — o a veces gozar de ellas. Un obstáculo obvio es el lenguaje peculiar que usa el científico; aun cuando no expresa sus resultados en términos de fórmulas matemáticas, suele utilizar diccionarios enteros de términos técnicos, los cuales para el lego son altisonantes y completamente incomprensibles. Se necesitan esfuerzos de ambas partes para que desarrollemos un lenguaje común, una *Koiné*.

Sólo si logramos establecer ese contacto entre el científico y el no científico estaremos en posición de aprovechar plenamente los beneficios que nos promete la ciencia — y de evitar los abusos que actualmente se hacen de ella. Por cierto perderemos las leyendas poéticas que he intentado describir; pero creo que lo que ganamos justifica el precio.

TEORIA Y PRACTICA DEL CREACIONISMO

ES CIERTAMENTE intrigante que no se haya escrito todavía un estudio objetivo de la obra de Huidobro.¹ Y, sin embargo, el hecho no es puramente casual. Existen, entre otras, tres claras razones para explicar la falta de un verdadero acercamiento crítico a esta obra que fue, en sus días, una de las más fecundas innovaciones en las letras castellanas. Recordemos, en primer lugar, que la obra de Huidobro provocó y ha seguido provocando constantes polémicas. Polémicos tenían que ser los ensayos de interpretación. No olvidemos tampoco que después de Huidobro surgieron poetas de más profunda raíz popular (García Lorca, Neruda, Vallejo, Hernández). La poesía de estos nuevos escritores desvió la atención tanto de los críticos como del público lector. Finalmente no es vano recordar que una gran parte de la poesía de Huidobro fue escrita en francés, lo cual fue motivo para que ni los franceses lo consideraran totalmente francés ni los hispanos acabaran de hacerlo suyo.

Ninguna de estas razones es decisiva. Un estudio crítico es tan necesario como posible. La obra de Huidobro es ya suficientemente *histórica* para que podamos situarla en su debido lugar.² ¿Cuál es este lugar? Es, sin duda, el de la poesía europea y principalmente francesa de Mallarmé a Apollinaire.

I

El poeta clásico era, esencialmente, un deslumbrado imitador de formas objetivas. Boileau lo había definido de una vez por todas cuando decía: "Que la nature donc soit votre étude unique". El arte clásico francés era un arte de este "bonsens" que, según Descartes, "es la cosa mejor repartida". Y el buen sentido, para el clásico francés, consiste en imitar las formas de la naturaleza. Lo cual equivale a decir que el poeta clásico no es, ante todo, un creador.³ Con el romanticismo se empieza a definir al poeta como inventor de la realidad sin renunciar, por ello, al mundo objetivo. Inspirado, endemoniado o endiosado como el primer poeta de Platón, el romántico aspira a recrear el mundo sin ignorar que el mundo existe. El clásico —¿debería decir en este caso el neo-clásico?— es realista. El romántico, lleno de las "visiones sublimes" de Víctor Hugo es un idealista que no renuncia a la realidad. Nace el simbolismo. La poesía francesa tiende a hacerse cada vez más subjetiva y más idealista. Saber el por qué de este proceso de idealización no es cosa fácil. Y, sin embargo, ha sido explicado con bastante acierto por un marxista y por un católico. Christopher Caudwell, en *Illusion and Reality* muestra que la revolución industrial y el consiguiente desarrollo de una nueva clase social deja al poeta aislado. La soledad de los simbolistas, poetas de una burguesía en la cual ya no creen, es, por una parte, anti-sociabilidad. Henri De Lubac en *El drama del humanismo ateo* ha señalado, con no menor claridad, que el proceso típico del siglo XIX es el de substituir a Dios por el

LA POESIA DE VICENTE HUIDOBRO

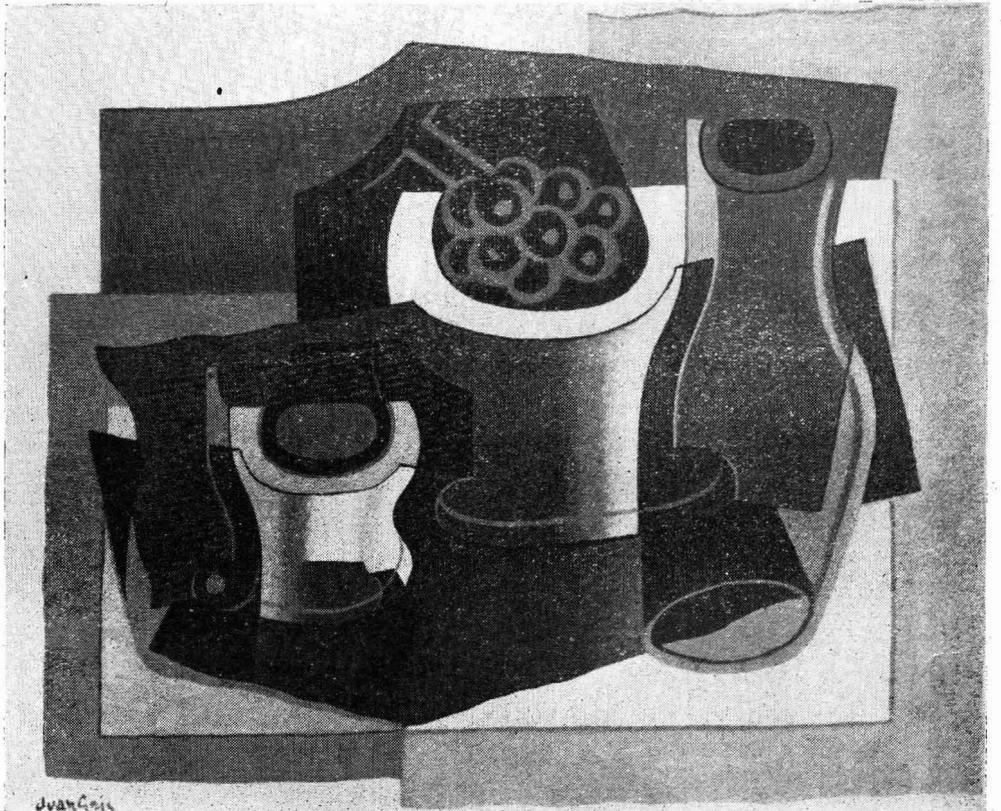
Por Ramón XIRAU

hombre y que este proceso conduce no sólo al ateísmo sino a una forma más típicamente militante de antiteísmo. En el caso de los poetas esta substitución es bien clara. El romántico, inspirado, quiere ser parte de la creación misma en la actualización de su acto creador. El simbolista, unos años más tarde quiere ser el creador porque, perdida para él la divinidad verdadera, ya no queda más Dios que el de su intimidad personal. El caso Mallarmé es una buena muestra de esta angustiada tentativa de substitución que ya había enunciado Feuerbach al afirmar que el hombre es el único dios del hombre. Pocos poetas emplean como Mallarmé la palabra "abolir". Y es que para Mallarmé el mundo está de sobra. ¿Le bastará con su conciencia aislada y desolada? El mismo verso de Mallarmé muestra a las claras que no. Cansado de su tiempo tumultuoso, lleno de dudas acerca de alguna trascendencia verdadera, Mallarmé quiere erigirse en el centro del universo. Pero al querer suprimir el mundo tiene que exigir que la realidad le preste las imágenes de su propia negación. En una carta a Verlaine, Mallarmé decía que quería escribir el libro, es decir, quería escribir el universo, hacerlo, crearlo pieza por pieza. Unas líneas más adelante añadía: "habría que ser yo no sé quién para esto". ¿Quién? Evidentemente Dios mismo. La diáfana angustia de Mallarmé proviene de este deseo de convertirse en el absoluto y de este caer en la

cuenta de que esta conversión es imposible. El mundo al cual renunciaba seguía haciéndole guiños de presencia.

No menos típico es el caso de Rimbaud. No olvidemos que, a la edad de veinte años, Rimbaud había dejado ya de escribir poesía. El escapismo de Mallarmé fue puramente poético; el de Rimbaud se hizo realidad con su huida a Africa. ¿Qué podía conducir a Rimbaud a huir del mundo? A pesar de las diferencias estéticas que existen entre Mallarmé y Rimbaud es claro que la razón de sus diversas fugas es la misma. Rimbaud es, como Mallarmé, anti-social y como Mallarmé es anti-teísta. Pero dejemos las partículas negativas. Rimbaud, como Mallarmé, se siente absoluto *creador*. Sabemos que se acostumbraba a la "alucinación simple" que se "vanagloriaba en poseer todos los paisajes imposibles", que un buen día decidió "inventar el color de las vocales". Pero Rimbaud sabía muy bien que estas invenciones poéticas eran, según sus propias palabras, "sofismas mágicos". El Rimbaud africano no es sino la consecuencia necesaria del Rimbaud inadaptado a una sociedad que le repugna y a una subjetividad que ha pretendido deificar.

No se crea que Rimbaud y Mallarmé sean casos excepcionales. Son, sin duda, casos típicos de un movimiento mucho más vasto. Rilke también pensó establecer un mundo estético absoluto. "Rilke, solitario por naturaleza y por costumbre, había creado una filosofía de la soledad que era también una filosofía del arte."⁴ Y Guillaume Apollinaire, a pesar de ser un poeta mucho más arraigado que ninguno de los anteriores, a pesar de situarse en una tradición de baladas y elegías que podrían trazarse de Villon a Verlaine, dice, al comentar el cubismo: "Demasiados pintores adoran todavía las plantas, las piedras, el mar o los hombres." Y, en otro aforismo de los suyos: "Lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua es que no se trata de un arte de imitación, sino de un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación."⁵



Juan Gris, "Naturaleza muerta". "creadores en el sentido más radical"

De 1842, fecha del nacimiento de Mallarmé, a 1913, fecha de la publicación de *Los pintores cubistas*, de Apollinaire, la mayoría de los poetas han querido ser creadores en el sentido más radical y absoluto de la palabra. Ya no se conforman, como el poeta "pararrayos celeste" de Rubén Darío, con ser la voz inspirada por la divinidad. Quieren ser esta divinidad misma. Y al querer serla quieren también atribuirse el poder de la creación que es uno de los atributos de Dios.

Vicente Huidobro tenía veinte años en 1913. Unos años más tarde tendría que inaugurar, en las letras hispánicas, el creacionismo. Históricamente su teoría poética tiene la muy especial importancia de ligar el mundo hispánico a una larga tradición de poesía europea y, más precisamente, francesa. Su teoría del creacionismo, que es en nuestro mundo una novedad, debe situarse, sin embargo, en un proceso histórico que empieza en Francia durante la primera mitad del siglo XIX.

II

Como parece mostrarlo Antonio de Undurruga⁶ Huidobro empezó a desarrollar sus ideas acerca de la creación poética desde que, en 1913, fundó, respuesta y reto a Rubén Darío, la revista *Azul*. Pero en realidad sus ideas en esta época de *Azul* muestran más bien a un espíritu inquieto e indagador que al teórico hecho y derecho. No podía ser de otro modo si se piensa que en 1913 Huidobro era todavía un poeta muy joven. Por estos años sus ideas son más anuncios de una inconformidad que exposiciones de una idea clara y nueva. Así lo demuestra Huidobro cuando dice: "el verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época o adelantarse a ella, no volver hacia atrás. Esto es propio de los cangrejos." La idea que expresa en esta frase es más la de los futuristas, contra los cuales habrá de reaccionar Huidobro al pasar los años, que la de Huidobro "creacionista". Por el año de 1914 las ideas de Huidobro empiezan a encauzarse hacia su meta definitiva. En su manifiesto *Non serviam* afirma: "Hemos cantando a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en los tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores." Dos veces se menciona aquí la palabra "creación". Huidobro anuncia ya su futuro idealismo poético. La realidad tendrá que surgir del espíritu y, como dirá Huidobro más tarde, los poetas llegarán a "hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol". En 1916 —y a los veintiséis años de edad Huidobro seguramente conocía a Mallarmé, Rimbaud y Apollinaire— Huidobro pronuncia una conferencia en el Ateneo Hispano de Buenos Aires. En esta conferencia traza la historia de la poesía y del arte. Resume: "Toda la historia del arte no es más que la historia de la evolución del hombre-espejo al hombre-dios." El poeta ha sido un imitador de la naturaleza. Desde ahora el poeta va a ser el creador de realidades poéticas nuevas porque surgen del espíritu y no del mundo. El poeta será verdaderamente esta naturaleza que crea sus propios árboles imaginativos. No es extraño que Huidobro renuncie a la metafísica y prefiera se-

guir el ejemplo de la ciencia. No es raro tampoco que prefiera, dentro de la ciencia, los modelos que le proporcionan los técnicos, creadores de un mundo nuevo. El "arte de la mecánica" se acerca a la poesía porque es capaz de crear nuevos seres que poseen movimiento propio del mismo modo que el poema es criatura móvil del espíritu. Pero también aquí el contacto entre Huidobro y Apollinaire es manifiesto. ¿No había dicho Apollinaire que la poesía nace con la artillería? Y sin embargo tanto para Apollinaire el maestro como para Huidobro el discípulo, el poeta va más lejos que el hombre de ciencia. Por decirlo con palabras de Apollinaire, los poetas "sabrán cosas precisas —como creen saber— los sabios" (*Caligramas*). En *Automne régulier* (1925), años después de haber colaborado con



Apollinaire, caricatura de Picasso

Apollinaire y Reverdy en la Revista *Nord-Sud*, Huidobro afirma, en un verso, su verdad poética:

*Calle el ruiseñor al fondo de la vida
Yo soy el único cantor de hoy*

Huidobro se sitúa en la vanguardia de la literatura europea y, mucho más claramente, a la vanguardia de la literatura en castellano.⁷ El vanguardismo de Huidobro es, sin embargo, distinto al de los futuristas y al de los surrealistas. No cree, con los primeros, que la poesía del paso gimnástico, de la bofetada y del puñetazo sea cosa nueva. "Lea el señor Marinetti la *Odisea* y la *Iliada*." No cree, con los segundos, que el automatismo de la conciencia sea una fuente de creación poética porque la poesía es obra del pensamiento y "la palabra pensamiento ya implica control".

Huidobro, como Mallarmé, como Rimbaud, como el primer Rilke, el Rilke que todavía no había escrito las *Elegías de Duino*, cree en la poesía como creación. El acuerdo con una tradición bien establecida es pues evidente. No es menos clara la doble tendencia que señalábamos más arriba. Huidobro participa en la misma anti-sociabilidad de los simbolistas

franceses y participa también de su frecuente antiteísmo. Poeta aristocrático, Huidobro afirma: "El valor del lenguaje de la poesía está en razón inversa de su alejamiento del lenguaje que se habla." Poeta creador, Huidobro sienta, según él mismo declaraba, este nuevo iniciador de mundos, este hombre-dios que puede "hablarlos de aquellos tiempos y de todo tiempo y todo espacio porque él solo posee los espejos vertiginosos que sorprenden el paso de las metamorfosis".

III

Era imprescindible situar la teoría de Huidobro. Más importante es, sin embargo, situar a esta teoría dentro de la poesía misma de su autor. Ya sabemos cuál es la intención del creacionismo. Lo que debemos definir ahora es el sentido de la imagen creacionista.

El análisis de algunas metáforas del poeta puede darnos la clave para una respuesta. El creacionismo de Huidobro empieza, como el propio Huidobro señalaba, por realizar una serie de mágicas transformaciones. El mundo queda poco a poco anulado:

*Todo era otra cosa
Nada vuelve nada vuelve
Se van las flores y las hierbas*

Anulado el mundo el poeta puede empezar su labor de creación. En lugar de que el mundo entre por los ojos hay que hacer que los ojos creen el mundo:

*Desbordará mi corazón sobre la tierra
Y el universo será mi corazón*

La imagen creacionista renunciará, así, a su contacto con el mundo. Dejará de ser espejo y en lugar de ser un adjetivo aplicable a la realidad será un sustantivo del cual la realidad surja en plenitud de ser. Así la imagen creacionista es libre. Puede asociar vocablos, ideas, sensaciones sin miedo a verse limitado por la realidad ambiente. Este procedimiento de asociación es claro en los ejemplos siguientes:

*Los puertos se alejan
Llevados por el viento*

*Y entre los nidos del agua
Se sostiene un nido*

*De la horca de la curora penden todas
las ciudades
Las ciudades que humean como pipas*

*Y aquel pájaro ingenuo
Bebiendo el agua del espejo.*

Los ejemplos podrían multiplicarse. En todos ellos encontraríamos la misma asociación entre ideas o imágenes de diverso origen y de diverso significado en una nueva imagen que no está en la realidad observable por los ojos. Lo cual no quiere decir que Huidobro vaya más lejos que Mallarmé y llegue a anular totalmente la realidad. El creacionismo perfecto no puede ser sino ceguera y silencio.



Huidobro. "constantes polémicas"

Las imágenes que componen una imagen creacionista son imágenes de cosas reales unidas de tal manera entre sí que llegan a producirnos la impresión de un mundo aparte, de un mundo ideal que no alcanza a la trascendencia y permanece dentro de los límites de la conciencia subjetiva. Podrá decirse que el creacionismo no es nuevo. Y en efecto, cualquier poeta, desde el primer poeta popular hasta el último poeta surrealista ha procedido mediante cierta desrealización de los datos sensoriales. Cuando un poeta nos dice: *En una noche oscura, con ansias en amores inflamada*, está hablando de su noche, está creando su mundo. Y es verdad que el poeta no se ha limitado nunca a ser solamente poeta-espejo, el poeta espejo que describía Huidobro. La única diferencia fundamental entre Huidobro y San Juan o entre Rubén Darío y Huidobro es que Huidobro quiere, de manera explícita, ser el creador de un mundo. San Juan o Rubén Darío fundan una realidad sin exhibir ninguna teoría poética del fundamento.

Hasta aquí el aspecto teórico de la poesía de Huidobro. Pasemos ahora a analizar el sentido de esta poesía.

IV

Cuando Huidobro llega a París, Apollinaire está publicando sus hermosos poemas de la guerra y del amor. La guerra es un hecho presente para todos los que habitan el París de aquellos años de 1917 y 1918. Huidobro no podía escapar a la tentación de escribir poemas en los cuales se hiciese mención de la guerra. Pero al mismo tiempo que la presencia de la guerra, París introduce la presencia de una serie de exotismos ya muy distantes de aquellos viejos exotismos tropicales y navegantes de Pierre Loti y de Claude Farrère. Estos exotismos —jazz, técnicas fílmicas, arte negro— podrían resumirse en dos palabras: Estados Unidos. Es el momento en que Apollinaire canta:

*Sur la côte du Texas
Entre Mobile et Galveston il y a
Un grand jardin tout plein de roses*

No tarda Huidobro en redoblar los ecos:

*En el Far West
donde hay una sola luna
El cow-boy canta
Y él
la cabeza entre las rodillas danza
un Cake Walk
New York a algunos kilómetros.*

Pero este exotismo externo adquiere un sentido más profundo cuando los Estados Unidos se interpretan a través de los negros. Ya los "fauves" habían descubierto el arte negro africano. Los poetas unen Estados Unidos y arte negro en una suerte de nuevo vuelo hacia regiones alejadas. En *Vientos contrarios* Huidobro declara: "Amo el arte negro porque no es un arte de esclavos." Y no tarda el poeta en poner en boca de los negros una nueva concepción cosmogónica mediante la cual puede saberse que las estrellas son seres vivos que nacen, viven, comen, digieren, copulan, se reproducen y mueren como los demás seres vivos.

El optimismo de la post-guerra invade por igual al maestro y al discípulo. Apollinaire puede decir:

*Hombres de l'avenir souvenez-vous
de moi
Je vivais à l'époque ou finissaient les rois*

Huidobro:

*Camino del destierro
el último rey portaba al cuello
una cadena de lámparas extintas.*

Entre 1917 y 1919 Huidobro es, en efecto, un discípulo de Apollinaire y de los pintores y poetas franceses de la época.⁸

Sin embargo no es ésta la tendencia que habrá de prevalecer en obras maduras de Huidobro. Su poesía se hará cada día más personal. Más que señalar los contactos interesa ahora indicar esta originalidad poética de Huidobro.

Una primera lectura de los poemas de Huidobro puede dejarnos con una impresión ambigua e imprecisa de la realidad. Nada parece sostenerse en este mundo vago y fantasmal, alucinatorio y dudoso donde brillan imágenes, colores, relámpagos de cosa sustantiva y al mismo tiempo huidiza. Si tratamos de penetrar con ganas de analizar este vagoroso sentimiento veremos pronto cuál es la causa que lo produce. Detengámonos en una de las imágenes preferidas por Huidobro, la que más repetidamente se presenta a lo largo de toda su obra: la imagen de las alas, los pájaros, los vuelos. En algunos poemas, alas y pájaros adquieren un sentido muy preciso. Huidobro describe un primer vuelo:

*Aquel pájaro que vuela por primera vez
Se aleja del nido mirando hacia atrás*

Se dirige, suplicante, a los pájaros:

*Esta tarde el viento arrastra sus bufandas
al viento
Tejed mis pájaros queridos un techo de
cantos*

Alas, pájaros, vuelos, tienen un sentido concreto, responden a una imagen física y visible. Poco a poco, sin embargo, las alas, los pájaros, los vuelos, van desha-

ciéndose de su recto sentido para llegar a contagiarse el universo poético entero. En algunas ocasiones la imagen de las alas es una simple impresión vaga del paisaje:

*Cruzamiento de alas
bajo el cielo nuevo*

En otros casos nada infrecuentes las alas expresan metafóricamente una realidad que se asocia a ellas por contagio:

*Cuando baten las palomas de los aplausos
y la emoción ondula en las arterias de
los astros*

*Se vuelan los sombreros
Tienen alas pero no cantan*

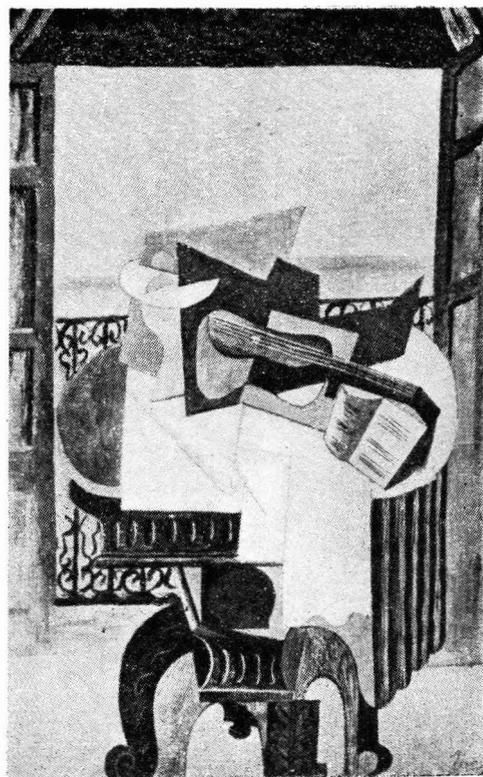
No es extraño que el avión se sustituya al pájaro a quien saluda el vuelo de unas manos:

*Hacia el solo aeroplano
Que cantará un día en el azul
Se alzarán de los años
Una bandada de manos*

Cada vez más el interés del poeta se centra en la imagen y menos en lo imaginado. Y ello hasta tal punto que en algunos poemas, en algunas metáforas privilegiadas la imagen se invierte. Ya no se trata ahora ni de alas objetivas (*aquel pájaro que vuela por primera vez*) ni de metáforas por contagio (*cuando baten las palomas de los aplausos*). Lo alado es dimensión interior del poeta. Su vida misma se concibe bajo la forma del vuelo:

*Hay mariposas en mi pecho
Voy andando a semejanza de cosa alada*

Y es que en verdad la metáfora del vuelo, de lo alado de los pájaros, de lo alado de las manos que se parecen a los pájaros, solamente puede surgir porque el poeta siente esta imagen como vida propia, íntima, subjetiva. El mundo real es la metáfora de su espíritu. Y el ala del pájaro es tan solo la proyección de lo alado del alma.



Picasso. "un arte de concepción"

La imagen del vuelo ha sido propiedad de muchos poetas.⁹ No por ello deja de ser especialmente significativa en la poesía de Huidobro. Si el vuelo es, contrariamente al sueño de la tierra, sueño de huida, sueño dirigido hacia la subjetividad, Huidobro debe entenderse ante todo como poeta que renuncia al mundo y que renuncia a él porque en lugar de tierra quiere aire. La poesía de Huidobro es una poesía encielada. Así, esta tendencia idealista y aérea del poeta explica, en su más honda raíz, el creacionismo de Huidobro. Porque el creacionismo es una tentativa por construir la realidad dentro de los límites del yo y Huidobro, antes que desarrollar su teoría de un yo creador tenía ya en el espíritu la sensación de un yo desarraigado, desterrado tanto físicamente como espiritualmente.

Las metáforas del aire, medio de poca sustancia, pueden utilizarse tanto para indicar ascenso como caída, progreso del espíritu o abismo, libertad o negación de la libertad. Aquel niño triste de Huidobro es un niño sin alas; aquella muchacha enferma iba dejando sus alas a la puerta — *entraba al sanatorio*; el mutilado es aquel ser cuyas *dos pequeñas alas se han plegado*. Falta de alas es falta de vida. Tenerlas es arrostrar el riesgo de vivir. Y este riesgo es tanto mayor cuando Huidobro se da cuenta de que detrás de su mundo estético no hay, en realidad, ni mundo ni Dios. Hay tan sólo "creación" del poeta, alucinación de un espíritu solitario en ausencia de cosa y de palabra. Las cosas podrán regresar a su origen como las flores que vuelan detrás de su "aroma", detrás de sus "pétalos", hacia sus "colores propios". Pero el origen es lo inexistente, lo vacío:

*Volvemos a la nada
El mar está hecho de vuestras hojas y
de vuestro aroma
Y el dolor del aroma es la vida de las
hojas.*

El vuelo jugueteón de las manos que aplauden, el vuelo del sombrero que cae desde la cumbre de la Torre Eiffel son imágenes de una más honda caída. El poeta de las creaciones se ha convertido en el poeta de las "alucinaciones simples" que deseaba llegar a ser Rimbaud. Su vida está en el vacío borrosamente sostenida, atraída por el peso de su propia caída en un espacio sin centro:

*La zona vacía donde una pluma planca
desde el principio del mundo*

Sería absurdo pensar que esta imagen del vuelo es la única imagen que emplea Huidobro. Su mundo es varió y es amplio. Sin embargo, todo, como el poeta mismo, adquiere este aire de "cosa alada". Y la imagen del vuelo es la imagen significativa por excelencia en este verso del poeta creador de mundos.

V

Veamos cómo se cumple el destino de la poesía de Huidobro en algunas estrofas de su poema más ambicioso: *Altazor*.

Altazor es un poema típico de esta lírica contemporánea que tiende a convertirse en épica. Por su intención *Altazor*

es hermano del *Anábasis*, de *The Waste Land*, del *Narcisse* y de *Muerte sin fin*. Anulado el mundo, *Altazor* es la épica y el drama de una conciencia.

Desde la primera estrofa vemos que el tema de *Altazor* es el tema de la muerte. Siguiendo esta imagen típica de la caída en un espacio que el poeta ha declarado vacío:

*Altazor morirá.
Cae,
cae eternamente
cae al fondo del infinito
cae al fondo de ti mismo*

La caída de *Altazor* es la caída interior, el derrumbamiento del alma. Y el poeta no trata de engañarnos. No es esta alma que cae un alma abstracta. Es el alma de Vicente Huidobro-Altazor:

*Justicia qué has hecho de mí Vicente
Huidobro
se me cae el dolor de la lengua y las
alas marchitas*

Y sin embargo, en este poema Huidobro trata, a imitación directa de Whitman, de ser la voz del universo. Ante la nada el poeta quiere sacudirse del vacío con *blasfemias y gritos*. Después de este grito, ascenso aparente, Huidobro se siente erguido en el mundo que crea su imaginación.

Soy todo el hombre, afirma el poeta Huidobro-Whitman. Quiere sentirse terrestre, humano, terreno desmesurado. Parece que el poeta ha llegado a integrarse en el corazón de la realidad, parece que ha llegado a penetrar en la raíz de un mundo que anula el vacío:

*Soy desmesurado cósmico
Las piedras las plantas las montañas
Me saludan las abejas y las ratas
Los leones y las águilas
Los astros, los crepúsculos las albas
Los ríos y las selvas me preguntan*

Pero el poeta sabe que este mundo es su mundo, sabe que esta realidad es su creación, sabe que nada existe sino es su alucinada lucidez de visionario sin objeto de visión. Quiere llegar a serlo todo

y al querer ser el mundo que él mismo crea sabe que la perfección que busca, la tentativa por ser Dios mismo — *nostalgia de ser barro y piedra o Dios* — deja abierto tan sólo el camino de la angustia:

Angustia de lo absoluto y de la perfección

El poeta creador que ha querido vivir en el mundo real no puede ya, encerrado en la alucinación de su mundo creado, creer en la verdad del mundo. Ya sólo le cabe abandonarse al juego del verso, al verso hecho retruécano de imágenes: "la golonniña, la gologira, la golonlira, la golonbrisa, la golonchilla".

Sólo una cosa es cierta: ha de llegar irremisiblemente el momento de la muerte. Y este largo sueño de la vida habrá sido para el poeta tan sólo sueño, tan sólo el sueño del sueño de una vida. El mundo entero *se petrifica lentamente* hasta llegar a ser la nada que centellea desde un principio en el espíritu creacionista del poeta-dios.

NOTAS

1 Algunos ejemplos. Guillermo de Torre empieza por aceptar a Huidobro para ignorarlo en sus *Literatura europea de vanguardia*. Onís lo considera como un ultraísta. Recientemente Antonio de Undurriaga en su prólogo (*Teoría del creacionismo*) a Vicente Huidobro, *Poesía y prosa*, Aguilar, adolece de buena abundancia de galicismos y de un innecesario afán por mostrar que Huidobro es el primero de todos los poetas modernos de lengua castellana.

2 Gran parte de la polémica acerca de Huidobro se debe al afán del poeta por ser no sólo creacionista sino creador de toda la poesía hispánica contemporánea. No voy a ocuparme de si fue el primero o no lo fue. Voy a ocuparme de su obra.

3 No se olvide, sin embargo, que la noción de *mimesis* no excluye, en Aristóteles, la noción de inventiva.

4 Cf. C. M. Bowra, *La herencia del simbolismo*.

5 Guillaume Apollinaire, *Los pintores cubistas*.

6 Las citas que aquí se hacen de los manifiestos de Huidobro están tomadas en parte del ya citado estudio de Undurriaga, en parte de la obra de Huidobro que aparece en *Poesía y prosa*, Aguilar.

7 No es tan claro que se sitúe en la primera vanguardia de la literatura francesa. ¿Fue primero Huidobro o Reverdy? (Dejemos la querrela en manos del señor Undurriaga).

8 Más precisamente, de Apollinaire y de los cubistas.

9 Cf. Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*.

EL CASO DE MIGUEL SERVET

Por William O. DOUGLAS

MIGUEL SERVET, ejecutado por Juan Calvino, fue quemado en la hoguera en Génova el 27 de octubre de 1553. El 27 de octubre de 1903, algunos de los descendientes directos y discípulos de Calvino erigieron un monumento expiatorio en el lugar.

En la hoguera Servet, gritó: "Oh Jesús, Hijo del Dios Eterno; ten piedad de mí." Si él hubiera aceptado confesar que Jesús era "el Eterno Hijo de Dios", se hubiera salvado. Pero para el punto de vista teológico predominante, Servet puso el adjetivo en el lugar equivocado.

No hay duda de que Calvino creía sinceramente que la estabilidad del Cristianismo dependía del resultado del juicio. No hay duda de que para su fe fanática no debía haber lugar para disidentes o

excépticos. El exigía fe absoluta en un credo ortodoxo. Servet tenía ideas muy peligrosas para esa ortodoxia y vivió en un tiempo en el que para un hombre el sólo hablar de sus profundas convicciones entrañaba un gran peligro.

El problema de Servet era un cierto sentido el de esta época. Aquellos que hablan en contra de la neurosis que nos ha sujetado a mediados del siglo xx, empujados mucho. Pero si se quedan callados no son dignos de su herencia. Pierden el derecho a la libertad por descalificación. Si algunas mentes enfermas pueden transferir su psicosis a la comunidad entera, cualquiera puede convertirse rápidamente en una víctima de las calumnias y las mentiras que la nueva persecución de los herejes ha producido.

—Un Almanaque de la Libertad,
27 de octubre.

LA HERENCIA DE LA PICARESCA

I

Las palabras Cultura, Tradición, Clasicismo —como tantas otras fórmulas consagradas por el uso— suponen un valor entendido que muy pocas veces nos detenemos a analizar. En la escuela nos han enseñado a respetarlas desde niños y en las conversaciones, la radio y los periódicos las oímos repetir todos los días.

Sin embargo, basta examinarlas con cierto detenimiento para que su contenido nos parezca sospechoso. Lo que uno entiende por ellas, no concuerda con lo que entiende otro y una somera lectura de diferentes textos nos descubre que encierran, a menudo, significados distintos.

Para nosotros, lectores del siglo xx, ¿qué valor tiene Guzmán de Alfarache, el Buscón, el Lazarillo?

La pregunta me la formuló hace unos días un compañero de pluma, a raíz de mi artículo sobre la Picaresca.

No supe qué contestarle de pronto y prometí hacerlo por escrito. Con algún retraso, le dedico modestamente estas páginas.

II

Decía Gide que hay obras literarias cuyo valor se agota en una sola generación, y otras, susceptibles de aportar alimento a lectores de generaciones distintas. A dos, cuatro, diez siglos de distancia, observamos en efecto, que el tiempo no ha tratado de igual manera las creaciones de nuestros antepasados. Mientras algunas se conservan frescas, intactas, la lectura de otras nos resulta difícilmente soportable.

Tratemos de leer, por ejemplo, la obra de Cristóbal de Villalón, tan celebrada en su tiempo, o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. A duras penas llegaremos a la mitad. Si por el contrario, abrimos las páginas del Lazarillo nos sentimos



Velázquez, fragmento de *Los Borrachos*

inmediatamente cautivados. Es una obra "clásica", pero una obra viva, interesante, actual, contemporánea.

Si buscamos una explicación a este hecho —que cada lector habrá verificado por su cuenta— no tardamos en encontrarla: para nosotros, lectores del siglo xx —excluyo, desde luego, historiadores y eruditos— la herencia cultural de nuestros "clásicos" no es el conjunto de libros que en la escuela nos han enseñado a respetar y admirar, sino los que, respondiendo a nuestros interrogantes y preguntas, nos ayudan a vivir y nos sirven de estímulo y ejemplo.

En otras palabras: la apreciación de la obra de nuestros antepasados viene determinada por la secreta exigencia de encontrar en ella una solución a nuestros actuales problemas. Escritores del siglo xx acudimos a los clásicos en la medida que nos sirven de brújula y de guía para la realización de nuestra propia obra.

Decía André Malraux que no es el hombre quien está sometido a la Tradición, sino la Tradición la que está sometida al hombre: "Los objetos llamados bellos cambian, pero los hombres llaman belleza a aquello que les permite expresarse más, sobrepasarse a sí mismos."

Por esta razón, es absurdo proponer hoy día como ejemplo aquellas obras que, como la poesía de Garcilaso, pongamos por caso, tenían su razón de ser en un contexto y dentro de una estructura histórica hoy desaparecidos. Trasladadas a un terreno refractario resultan anacrónicas y cualquier esfuerzo que se haga por imponerlas está condenado al fracaso.

Imitar a los clásicos, no porque sean clásicos, sino porque se mantienen vivos. Lo contrario me parece una actitud errónea, cuyas consecuencias, en el orden cultural de un país, pueden ser catastróficas.

"El pasado esplendor agobia y, para colmo, agosta las voluntades" —dice Cela, con gran agudeza, en *El viaje a la Alcarria*—. "Y sin voluntad, a lo que se ve, y dedicándose a contemplar las pretéritas grandezas, mal se atiende al problema de todos los días. Con la panza vacía y la cabeza poblada de dorados recuerdos, los dorados recuerdos se van cada vez más lejos y al final y sin que nadie llegue a confesárselo, ya se duda hasta de que hayan sido ciertos alguna vez: ya son como un caritativo e inútil valor entendido".

III

¿De qué modo nos ayuda a vivir, se preguntará el lector, un género de novela como la Picaresca?

Una lectura detenida de la obra de nuestros clásicos, desde el Lazarillo a Torres Villarroel, pasando por Guzmán de Alfarache, el Buscón y el extraordinario Estebanillo González, nos ofrece, ante todo, una magnífica lección de *verdad, de valentía*.

Sin tener en cuenta los obstáculos o teniéndolos muy en cuenta para mejor sortearlos, nuestros antepasados cumplieron una meritoria función de observación y denuncia,

"Perdóneme mi madre España, que estoy con enojo y digo contra ella verdades", escribe Mateo Luján. "Por decir verdades me tienen arrinconado; por dar consejos me llaman pícaro y me los despiden", exclama Alemán, por boca de Guzmán de Alfarache.

El deseo de Justicia, el anhelo de un mundo mejor, se transparentan a menudo bajo el crudo cinismo de sus héroes. Obligados a vivir en una sociedad hipócrita, donde impera la ley del más fuerte, la violencia de sus diatribas tiene un valor eminentemente catártico. Cuando Alemán, Quevedo o Estebanillo González nos hablan del hampa, no olvidan que es el resultado lógico de una estructura social y, en muchos casos, no vacilan en dirigir sus flechas contra ésta. "Digo ladrón a los pobres pecadores como yo —explica con amargura Guzmán— que con los ladrones de bien, con los que arrastran gualdrapas de terciopelo, con los que revisten sus paredes con brocados y cubren el suelo con oro y seda turquí, con los que nos ahorcan a nosotros, no hablo, que somos inferiores dellos y como peces, que los grandes comen a los pequeños". Y respondiendo a los que le acusan de ser como ellos y encubrir sus mentiras, engaños y falsedades, el héroe de Alemán pregunta: "¿heme yo de andar tras de ellos, dando memoriales, y cuanto más y mejor entablado tenga el negocio, llegue de través el señor don fulano y diga ser disparate, porque le tocan las generales, y dé con su poder con el suelo con mi pobreza?"

Como acertadamente señala Angel Valbuena, la Picaresca aparece en una época en que predominaba la literatura idealista: "Entre esta literatura, que en sus diversas modalidades, tenía el idealismo como único posible común denominador, el Lazarillo, con su realismo penetrante, con su sencilla y familiar expresión, mar-



Quevedo. "su vida es testimonio"

caba un derrotero distinto, una agudísima lección de sinceridad y verdad en arte."

La experiencia nos enseña, en efecto, que la verdad no es algo abstracto, elevado ni sublime. La mentira se sirve, por el contrario, a menudo, de tales máscaras y, observa Brecht en *Las cinco dificultades de escribir la Verdad*, hablando de cualquier tema, se reconoce al embaucador en cuanto se mantiene siempre en el plano de las generalidades.

El Lazarillo, Guzmán, el Buscón, nos hablan de cosas simples, reales, cotidianas. Su acento es el del hombre verídico que describe a vida tal cual es y llama a las cosas por su nombre.

IV

La Picaresca nos da, en segundo lugar, un loable ejemplo de *sinceridad*, de *vocación*.

La verdad atraviesa a veces períodos difíciles, en los que resulta más cómodo ignorarla. Bucolismo, Idealismo, Ensoñación son refugios del arte que rehuye el compromiso.

Cervantes, Quevedo, Alemán desafiaron estas dificultades con un coraje digno de estima, del que su vida es testimonio. En vez de perseguir la gloria y los honores, aceptaron con estoicismo los riesgos de una existencia difícil, conocieron el hambre y las privaciones. En vano buscaremos en la novela actual una crítica o retrato feroz, como el que el autor del Guzmán trazó de sus contemporáneos: "Son gentes de ancha vida, de ancha conciencia; quieren anchuras y nada estrecho. Saben bien que hacen mal y hacen mal por no hacer bien. Danse para lo que quieren por desentendidos, y no ignoran que se les va gastando la cuerda, estrechándose la salida y que al cabo hay eternos despeñaderos".

Su "vanidad de vanidades" no es abstracto e ideal como lo es, por ejemplo, el de los místicos y por ello mismo, su emoción y eficacia nos parece mucho más grande.

V

Pero ni su amor a la verdad, ni su coraje bastarían por sí solos si no viniesen acompañados, asimismo, de una sutil lección de *inteligencia*.

La verdad, hemos dicho, no es nunca algo general y está condicionada por una serie de factores reales, concretos. El escritor no trabaja para la posteridad ni para él mismo, como mentirosamente se ha pretendido, sino que se dirige siempre a un público: el de sus contemporáneos que saben leer y disponer de los medios necesarios para adquirir sus libros. (Siempre me ha parecido absurda la pretensión de algunos colegas, de escribir "para el pueblo". Hoy por hoy, el pueblo no lee los libros de poesía. Hablar del lector virtual al lector real es la posición más lógica).

Un recorrido por la Picaresca nos revela que nuestros clásicos poseían la inteligencia y la habilidad necesaria para hacer llegar su voz al público.

Así, cuando Mateo Alemán dice: "La Providencia Divina, para bien nuestro, habiendo de repartir sus dones, no cargándolos todos a una banda, los fue distribuyendo en diferentes modos y personas para que se salvaran todos. Hizo po-

derosos y necesitados. A ricos dio los bienes temporales y espirituales a los pobres..."; demuestra conocer bien la astu-



Goya. "lección de inteligencia"

cia que —recuerda Brecht— pone Shakespeare en boca de Marco Antonio cuando, afirmando sin cesar la respetabilidad de Bruto, hace una sobrecogedora descripción de su crimen, infinitamente más convincente que su defensa del autor.

Al cabo de más de tres siglos, el relato de la batalla de Norlinguen de Estebanillo González o las descripciones de Luna en la segunda parte del Lazarillo, pueden servir aún, para el novelista español de hoy, de guía y de modelo.

VI

Podríamos alargar la lista aún más. El interés del Lazarillo, del Buscón o de Guzmán de Alfarache, no se ha agotado en una generación y el hombre de la calle encuentra en sus páginas una respuesta a sus problemas e inquietudes, a la vez que un estímulo y ejemplo. Sin incurrir en una exageración, puede decirse que le ayudan a vivir.

Mostrar que el destino del hombre es el hombre: transformar el destino en conciencia: tal es la misión del artista.

Mucho tiempo antes de que los filósofos de la praxis la formularan, la máxima sirvió de espejo y guía a los artífices de la Picaresca.

Escritores del siglo xx, humildemente, debemos esforzarnos en imitarlos.

ARTES PLASTICAS

PEDRO CORONEL: UN PINTOR INESPERADO

Por Eunice ODIO

"Grita, arte, grita y lamentate mucho, porque ya nadie te desea, ¡ay de tí!"

Lucas Moser de Ulm, Siglo xv.

PINTAR o dedicarse a cualquier disciplina artística es un acto punible cada día más tolerado, siempre y cuando el creador no se salga un ápice de lo establecido; pero el empeñado en tareas de creación que vaya más allá de lo previsible, que haga lo que nadie quería ni esperaba, no puede aguardar ninguna cosa. En cuanto la excepción irrumpe en el arte, inmediatamente se organizan los fariseos y asumen las variadas actitudes que les corresponden. Unos niegan la obra sinceramente (¿o es que no se puede ser sinceramente idiota?); algunos más, en gran número, saltan la cuerda, observan con obscenidad típica, toman el partido de no decir nada; pero cuidando de dar a entender que podrían, si quisieran, decir hartas cosas. (Cultivan el mutismo para que los demás comiencen a sospechar que son inteligentes.) Otros, en menor número, tratan de persuadirse a ultranza —en ello les va la propia salvación— de que determinada obra no tiene importancia.

Ese juego, infinitamente repetido en la historia del arte, consigue, siempre, lo contrario de su propósito. No aniquila al artista verdadero; le produce dolor, es verdad; pero a la vez, le aumenta su necesaria capacidad de sufrimiento, la fe en

sí mismo y la posibilidad de hallar la mayor recompensa en el propio trabajo.

El juego de los fariseos no impidió, sino todo lo contrario, que Lucas Moser de Ulm realizara una tarea de innovador en el arte pictórico. En cuanto a Pedro Coronel, abstraído de su medio, sin más asidero que sí mismo, careciendo de todo otro aliento que no sea el propio, ha realizado una vasta y poderosa obra muy poco común en nuestro tiempo.

En 1955 Pedro Coronel había adquirido compromisos. Tenía, ya, una cita consigo, debía alcanzarse a sí mismo, encontrarse, ganarse la partida, realizar esa operación mística, de perseguido perseguidor, en la cual tantos artistas han dejado la piel.

Como es natural, mientras hacía esa su "guerra florida", sin saber si iba a ganar o a perder, estaba tan ocupado, que su trabajo no podía ser más que lo que era: un medio de conquista, no la conquista en sí.

No cabe duda de que en los últimos cuatro años, este pintor ha multiplicado y transformado su cuota temporal; ha convertido un año en tres, tornando el tiempo físico en tiempo mágico. Entre su obra de 1955 y la de ahora, casi no existe relación. Su evolución ha sido veloz, profunda, milagrosa, en todo desproporcionada a la cantidad de cuatro años.

Aquel pensamiento lírico que creaba muchachas como velas, y velas como muchachas sorprendidas, ha dejado paso

franco a un doloroso pensamiento ontológico, dramático, místico.

La vida, la muerte, el amor, la afirmación del espíritu, son los elementos sustantivos que guían a Pedro Coronel. Este es alguien para quien la vida interna y lo sobrenatural se confunden. Así, es comprensible que acuda al pensamiento náhuatl, a su sagrado misterio vivificante, para inspirar su propia obra.

Decir pensamiento náhuatl, decir arte prehispánico, es nombrar un sistema de símbolos, un mundo regido por la supralógica del espíritu. (Por eso se equivocan los que pretenden hacer un arte "muy mexicano" y, a la vez, realista. Podría decirse que una calidad excluye a la otra. Cada figura prehispánica no valía por sí, sino en cuanto era la representación de lo arcano. Agreguemos que en lo referente al arte huichol y kora de nuestros días, quizás habría demasiado qué decir.)

Pedro Coronel ha triunfado en esa zona virgen, donde para salir victorioso se requiere un poderío creador que sobrepase lo corriente. Digo casi virgen porque, a no ser Carlos Mérida, desde hace años, nadie más ha logrado justificar la intrusión en ese peligroso campo. (Pintar un muro a base de copiar malamente lo formal, lo prehispánico, ignorando su contenido, su espíritu, vale tanto como el brío intelectual de los fariseos, frente a la metafísica mesiánica. El fariseo hace plana, estática la palabra, la convierte en letra: El Mesías "la arranca del mundo exterior, por así decirlo, de su nexa natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser" "la vuelve necesaria e inmutable aproximándola a su valor absoluto". ¿Qué resulta de esa nada rara capacidad farisaica de ver sin ver y oír sin oír? El vacío. Despojando a un símbolo de su esencia, esencia dinámica por añadidura, queda un cascarón que oculta, sólo a los incapaces, una nada.)

El arte actual de Coronel no es un saqueo, es una afirmación. La afirmación de que siempre le es posible al espíritu original, echar a andar la tradición; la afirmación de que una estructura religiosa cuya base misma la constituía la firme creencia en el principio espiritual, es tan significativa hoy, universalmente, como

cualquier otro sistema que conduzca o halla conducido al hombre hacia sí mismo.

La influencia que últimamente ha ejercido la antigüedad mesoamericana en este pintor, es de profundidad; no se nota su cuantía ni sus matices a primera vista. Está, como debe ser, implícita en la obra, una obra única, lo suficientemente encaminada a decir cosas celestiales, para que no se le crea,¹ tan original que abre caminos.

Original, claro, no es el que no tiene influencias sino el que sabe tenerlas, el que las transforma.

Ante la exposición de Coronel, los críticos oficiales —ya hay que decir las cosas— se dividieron en dos grupos principales: el de los que veían influencias que no tiene y se irritaban (contra él o contra ellas) y el de los que, no viendo ninguna influencia predominante que permitiera encasillarlo y archivarlo en un ismo, se irritaban en mayor escala. (Contra lo que no existe) Exclamaban escandalizados: pero ¡qué es esto! (Vivir de la crítica profesional y opinar con disgusto que Co-



La espera. "Representantes ideales"



Terracota. "un sistema de símbolos"

ronel es abstraccionista figurativo es, a más de un modo de salir del paso, la demostración de que se es superficial como un cuadrado. Decir que Coronel no compone es, más que una monstruosidad, una necesidad tan grande como querer arreglar las ruinas de Pompeya.)

Unas cosas vienen de otras. Todos venimos, cuando menos, de nuestros padres; pero poseemos identidad particular. ¿Por qué, entonces, Coronel no ha de tener arranque — padre, madre, familiares, en fin, antepasados que forman el suelo de que se ha alimentado su pintura? ¿Por qué ha de ser más que Picasso vuelto hacia El Greco; más que Durerero, en pos de Mantegna y Bellini? ¿Por qué ignorar que de Roma y Bizancio nació el arte occidental?

Coronel no piensa que hemos de permanecer anclados en Courbet hasta que nos salgan plumas. Se cree heredero de la evolución artística. Aprovechando la experiencia acumulada por muchos artistas, ha elaborado un producto distinto, personal. De ahí que sea no difícil, sino imposible, ubicarlo dentro de un ismo.

Como es natural, ha abierto su entendimiento y su alma a toda corriente artística que afine con su sentimiento. No

tiene nada que ver con las estéticas que se basan en la naturaleza, entendiendo por *naturaleza* la superficie visible de las cosas. Entre Ingres y un vaso de Numancia del siglo V, se quedará con el último; dejará a Boucher por Gerónimo Bosch, a Turner por William Blake.

Varias son las influencias que han determinado al actual Pedro Coronel: unas superficiales, otras de profundidad.

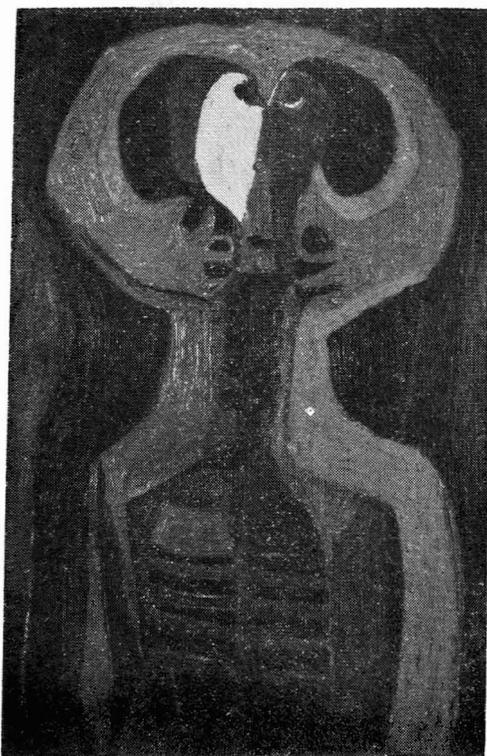
Es lo de menos que el expresionismo le haya franqueado la entrada a culturas primitivas, propias y extrañas; carece de importancia que el cubismo le dé una noción del espacio plástico, según la cual en la tela no debe haber un centímetro que no esté tratado plásticamente. Tampoco importa que con un criterio superficial, se ubique a Coronel dentro del abstraccionismo contemporáneo. Lo que sí tiene importancia es, a mi ver, que el abstraccionismo religioso, de significado trascendente —sobre todo el medieval europeo y el prehispánico— es, realmente, la raíz de su obra de hoy.

Importa mucho distinguir una cosa de la otra porque, aunque los impulsos que llevan a la abstracción en la Edad Media y en el siglo XX se parecen, son distintos; tanto, por lo menos, como los hombres de ayer y de hoy.

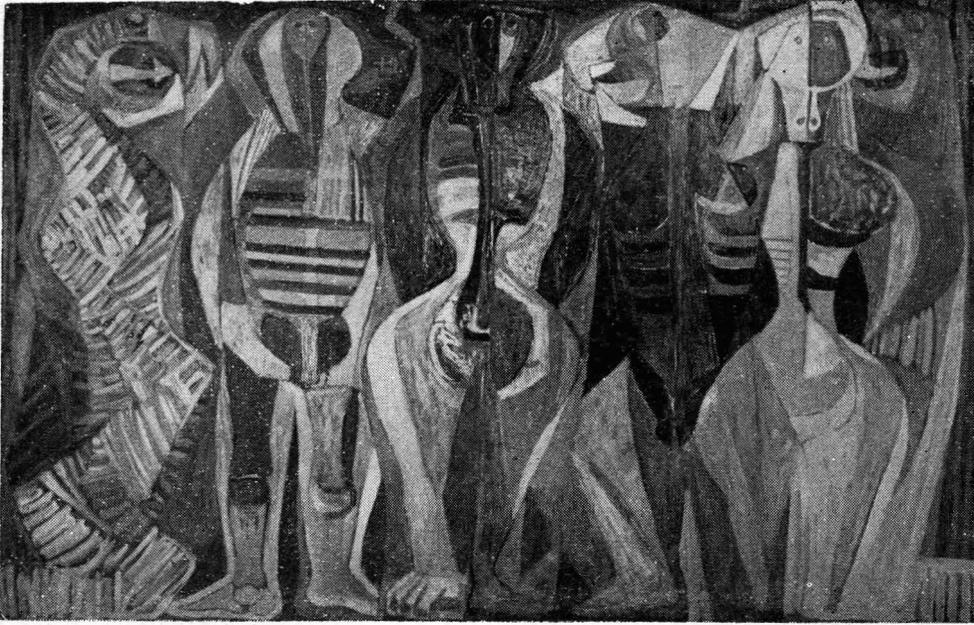
El abstraccionismo actual es un producto de la inteligencia; el antiguo estaba condicionado por un avasallador sentimiento místico. Si no hubiera entre ambos más diferencia que esa, ya sería suficiente.²

Es, precisamente, una inquietud psíquica irrefrenable, lo que está patente en la obra de Coronel; y es ese su desasosiego el que lo induce a expresarse con la misma movilidad inquietante de la llamada "línea nórdica" incorpórea, arrebatada, de trayectoria violenta, expresiva hasta más allá de lo posible, que da la "impresión de infinitud suprimiendo todo término visible, esto es, enroscándose en sí misma sin sentido".

La actitud antiintelectual y el instinto que condujeron a la abstracción al hombre primitivo y a Coronel, son idénticos; pero él es el producto de la época del conocimiento materialista. No puede, sin embargo, creer que el universo está suficientemente explicado; posee demasiada imaginación poética para aceptar que *todo es muy simple*, tan, por lo tanto, aburrido, plano e indigno de vivirse. Tiene, por el



Habitante. "echar a andar la tradición"



La Primavera. "un espacio irreal, físicamente ausente"

contrario, la convicción —natural en un mexicano— de que "este mundo visible en que nos hallamos, es obra de Maya, un hechizo provocado, una apariencia sin realidad, comparable a la ilusión óptica y al sueño, un velo que envuelve a la conciencia humana, un algo del cual es falso, a la par que verdadero decir que es o que no es".³

Por tanto, no es raro que los diferentes mitos de Quetzalcoatl —negación de todo materialismo— constituyentes de "una doctrina religiosa singularmente emparejada con aquellas que la humanidad, bajo lenguajes simbólicos diversos, ha conocido en todas partes",⁴ satisfagan a este pintor tan universalmente mexicano.

Coronel no es mexicano porque quiera serlo, sino porque lo es. Todo en él —forma, aliento, intención— denuncian a un pintor que sólo México podía dar. Su hermetismo, por ejemplo, no proviene de que lucha por arrancar al objeto de su temporalidad y vaguedad. Es abstracto, hermético, porque es mexicano.

En México el hermetismo no es un programa, sino un estado natural. En lo que dice, o más bien en lo que no dice y quiso decir, y queda palpitando en el aire misteriosamente, el mexicano expresa todos los días su exasperada necesidad de hermetismo. El mexicano realiza diariamente, una serie de operaciones mentales, para no llamar a las cosas por su nombre exacto. La palabra, en el mexicano, adquiere predicado de símbolo. Ese anhelo de subjetividad ¿tendrá fundamento ancestral?⁵

Nada, en esta pintura religiosa, es obvio. Nada está abierto, ni se entrega a primera vista. Tampoco el espacio y el tiempo. Los cuadros de Coronel carecen de atmósfera, de espacio; están compuestos dentro de un espacio irreal, físicamente ausente. ¿Y el tiempo? Está presente pero enmascarado. Puesto que sus objetos tienen el sentido del cambio momentáneo que se manifiesta en movimiento, es innegable que ahí hay tiempo. No el tiempo mismo, sino una especie de metáfora del tiempo. Por otra parte, en telas como *Los políticos*, *La marcha*, *La lucha*, *La primavera*, y en las de tema onírico, el tiempo está expresado en la forma musical de la escala cromática, que establece un relativismo de sonido.⁶

Cada uno de los símbolos de la teogonía náhuatl es la estrofa de un poema vivificador.

Así también, cada tela de Coronel, es la estrofa de un gran poema del hombre en todas sus partes, es decir, física y espiritualmente contemplado, visto en el misterio de su nacimiento y de su muerte, de su vida y pasión.

El hombre de Coronel, es "encarnación de una partícula celeste". Representantes ideales —que por ser parte de la substancia de Dios, son divinos en sí mismos— sus criaturas son espíritus libres para siempre del tiempo y de la separación, carecen de algunas señas de lo que, para nosotros, es indicio de vida. Sus figuras hieráticas, inarticuladas, no recuerdan la escultura religiosa europea, pneumática, alargada, viviente, sino más bien a la escultura prehispánica, pesada, misteriosa, terrena.

El único indicio de vida —y de vida violenta— que muestra la mayoría de la obra actual de Coronel — expresado como queda dicho, mediante la melodiosa "línea nórdica" es el movimiento vertiginoso. Sus seres, figuras zoomórficas poliformes, dan objetivamente la impresión de vivir exclusivamente en el espíritu, persiguiendo un fin espiritual, agonizando, cayendo, desgarrándose en busca de la salvación.

"Como enseña la parábola del rey de Tollan, esta salvación no se logra fácilmente. Para reconciliar el espíritu y la materia de que está formado, el individuo debe sostener durante toda su vida una lucha dolorosamente consciente que lo convierte en un campo de batalla en el que se enfrentan sin piedad los dos enemigos. La victoria del uno o del otro decidirá de su vida o de su muerte: si la materia vence, su espíritu se aniquila con él; si ocurre lo contrario, el cuerpo "florece" y una nueva luz va a dar fuerza al Sol". (La imagen de estas flores es de las más frecuentes en la literatura náhuatl; y está expresamente dicho que la finalidad del colegio en el que los señores eran iniciados en los misterios de la religión, era de "hacer brotar y florecer el cuerpo".)⁷

En buena parte de la obra de Coronel está implícitamente expresada esa agonía vital. En otros como *El tigre* y *La lucha*, no puede estar más explícitamente anunciada.

El primero, un cuadro compuesto como el tímpano de Vézclay, se caracteriza por una inmovilidad absoluta. Al contrario

del tímpano, donde los personajes están dotados de un movimiento inusitado, externo, perfectamente demostrable, el cuadro de Coronel denota una quietud absoluta, pero tensa, cargada, semejante a esos momentos que preceden a la tormenta en los grandes océanos. El movimiento de las figuras es, pues, interno y vigoroso. Siete u ocho personajes —en 2º término— fervorosamente aguardan a que comience el eterno combate entre los poderosos enemigos, El tigre rampante, Sol de Tierra, Señor Nocturno, símbolo de la materia y Quetzalcoatl, Serpiente Emplumada, Señor de la Luz.

En el segundo, el tigre está subyugado por una masa guerrera que combate con él hasta sacrificarlo; en el ángulo superior izquierdo, por sobre el Sol de Tierra vencido, Quetzalcoatl —un Quetzalcoatl ingravido, resplandeciente—, símbolo del espíritu puro victorioso, se eleva en el cielo.

Si el valor de estas piezas estribara en lo "que quieren decir", serían literatura y carecerían de valor plástico; pero podrían no "decir nada" y seguir siendo unidades plásticas absolutas. El mensaje de Coronel, está implícito en su misterio poético, en su fuerza, en lo que "sus formas se guardan", nada tan alejado de la palabrería, como Pedro Coronel. Podría decir como Franz Marc: "Las cosas hablan, en las cosas hay voluntad y forma, ¿por qué interrumpirlas con nuestras palabras? Nosotros no tenemos nada inteligente que decirles. ¿No tenemos acaso la experiencia milenaria de que las cosas enmudecen tanto más cuanto más claro es el espejo óptico de su apariencia, en que las hacemos reflejarse? La apariencia es eternamente superficial, pero alejada, muy lejos, de vuestro espíritu; imagináos que vosotros no existís, ni vuestra imagen del mundo, y entonces quedará el mundo en su verdadera forma. Nosotros los artistas presentimos esta forma; un *daimon* nos concede el don de ver por entre las grietas del mundo y en sueños nos conduce hasta detrás del abigarrado escenario de la vida."

NOTAS

1 De cierto, de cierto te digo, que lo que sabemos hablamos, y lo que hemos visto testificamos; y no recibís nuestro testimonio.

Si os he dicho cosas terrenas, y no creéis, ¿cómo creeréis si os dijere las celestiales? S. Juan, 3, 11 y 12.

2 Mencionar las palabras surrealismo y abstraccionismo, basta para estimular el enanismo mental — que no va acompañado del físico. El enano mental, más por incapacidad congénita que por falta de acceso a las fuentes de información, no puede comprender, por ejemplo, que el goticismo —una abstracción— inigualado movimiento del espíritu, fue y sigue siendo la más apasionada afirmación de la belleza y, también, la más conmovedora.

3 Schopenhauer, *Crítica de la Filosofía Kantiana*.

4 Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*.

5 No es casualidad que la política mexicana tenga el carácter hermético que la distingue. Nadie sabe por qué, pero es lo cierto que, una hora antes de ser designado el futuro presidente, ni su sombra se ha enterado de que es el elegido. Un misterio profundo, que raya en el de los ritos de iniciación, rodea un acontecimiento que, en otros pueblos, no pasa de importante suceso político.

6 Por ejemplo, lo que para el do es un sostenido, para el re es un bemol o sea que ambos sonidos se tocan exactamente en la misma tecla negra y suenan igual *independientemente* de la nota que los sigue o antecede. Para el do, suena medio tono más alto. Para el re, medio tono más bajo. Y así respecto a las demás notas.

7 Laurette Séjourné, *op. cit.*

M U S I C A

LA EVOLUCION DEL GUSTO

Por Jesús BAL y GAY

SIEMPRE que nos asomamos a la historia de la música para examinar la evolución o cambio de los estilos, no deja de llamarnos la atención un fenómeno que le es paralelo y como remedo suyo más o menos tardío: la evolución del gusto en el público. Lo que ayer le parecía a éste horrible e indigesto hoy le parece bello y fácil de digerir.

Distingamos, para comenzar, dos especies de evolución en el gusto del público. Una es la que observamos en el público considerado fuera del tiempo, esto es, el público como un ente constante, continuo a través de los años. Así, por ejemplo, cuando decimos que el público rechazó en el siglo pasado la música de Wagner y hoy la aclama con la mayor complacencia, nos estamos refiriendo a un público abstracto, pues la verdad es que las personas que componían el público detractor de Wagner cuando éste andaba por el mundo no son las mismas —salvo algún posible caso de extraordinaria longevidad— que las que ahora se entusiasman con el autor de *Tristán e Iseo*. La otra especie de público es el público real, concreto, el que podríamos denominar público de carne y hueso que vive en cada época. Por eso no es lo mismo referirnos, por ejemplo, a la evolución del gusto en el público entre la época de Wagner y la nuestra, que a la evolución observable entre, digamos, el estreno de *La consagración de la primavera* y el año de 1950. En el primer caso, una generación dio paso a otra u otras dos; los hombres de ella han desaparecido y los que hoy ocupan su lugar en los teatros y salas de conciertos se diferencian de ellos profundamente. En el segundo caso, por el contrario, se trata de una misma generación, de unas mismas personas que hoy aceptan lo que ayer rechazaron.

En aquella primera especie de público, la del público abstracto y continuo a través del tiempo, tendemos a admitir como natural y lógica la evolución del gusto. La evolución habida entre los que se asustaban de ciertas audacias de Wagner y los que, una generación después, aclamaron a éste como un genio de la música, se puede atribuir, un poco perogrullescamente, a que estos wagneristas entusiastas no son las mismas personas que aquellos detractores de Wagner. Lo padres protestaron, los hijos vitorearon: eso es todo. También los padres usaban sombrero de copa y los hijos no. Quiere decirse que los hijos no siguieron, ni mucho menos, las huellas de sus padres. Pero no vayamos a abandonar la cuestión en ese punto, pues el reconocer un fenómeno no es explicarlo. Y lo que realmente debe interesarnos es el porqué de esa discrepancia de los hijos con respecto a sus padres.

¿Por qué cambia el gusto de una generación a otra? Evidentemente, el gusto se educa. Pero si el gusto fuera sólo cuestión de educación, todas las generaciones tendrían el mismo, porque hijos y discípulos conformarían su sensibilidad según los cánones estéticos de padres y maestros, y todo se reduciría en esta cuestión a un

pasivo heredar apetencias y repugnancias. Pero si de una generación a otra cambia el gusto —y ya sabemos cuán radicalmente—, ello es señal de que no todo es cuestión de educación, herencia y hábito. Es algo más que todo eso. Y ese algo se nos aparece como una radical y peculiar disposición para el goce de las cosas, disposición que varía de una generación a otra, no sabemos si con signo positivo o con signo negativo, es decir, como natural perfeccionamiento y enriquecimiento de la sensibilidad y los cánones estéticos heredados o como reacción contra éstos, aunque más probable parece lo primero que lo segundo, ya que se antoja un poco absurdo, con perdón de los freudistas más extremos, que una cosa tan alta, noble y desinteresada vaya a estar determinada por un antagonismo subconsciente hacia nuestros padres y maestros, o, dicho de otro modo, que los gustos de una generación vayan a tener por causa principal el deseo gratuito y más o menos pueril de *llevarle la contraria* a la inmediatamente anterior.



Revel. "acogida hostil a La valse"

Pero, admitida aquella peculiar actitud estética de cada generación como algo congénito —y, por mi parte, sólo en calidad de hipótesis—, no descartemos la educación y el hábito como posibles factores en la formación del gusto del público. ¿Cómo explicar, si no, que un mismo público, es decir, una misma generación acabe por aceptar lo que años antes había rechazado? En menos de diez años me fue dado presenciar una acogida hostil a *La valse* de Ravel y una ovación estruendosa a la misma obra, ambas en una misma ciudad, ante una misma orquesta y por parte de un mismo público. Y en menos de diez años he visto también cómo cambió la actitud del público mexicano con respecto a la música de Chávez.

Al pensar en la educación como factor de semejantes cambios de actitud, no puedo referirme a la educación proporcionada por la generación inmediatamente anterior, sino a otra de muy diferente linaje. Es la educación, o el hábito, que se origina en el contacto con las novedades mismas. La audición reiterada de una determinada música produce en nosotros dos fenómenos: el primero consiste en una mejor, más completa penetración nuestra en aquella música, porque a la enésima vez vemos cosas en ella que no fuimos capaces de percibir a la primera; el segundo, en un afinarse de nuestra sensibilidad y, como consecuencia, un ponerse más acorde con aquella música, una más perfecta sintonización con ella. Como consecuencia de la conjunción de ambos fenómenos, al cabo de cierto tiempo la música que no nos gustaba se nos presenta como seguro deleite.

Todo eso, por supuesto, con absoluta independencia respecto a la posible belleza de cada obra, pues a cada paso encontramos personas que se contradicen con relación a sus gustos u opiniones —tanto monta— de algún tiempo atrás. Pero esa variación en los gustos de una misma persona merece examen aparte.

Para comenzar separemos al profesional del aficionado, es decir, al que posee sólidos conocimientos musicales del que carece de ellos, pero gusta de la música. El profesional cambia de gustos por diversos motivos. En primer lugar, por aburrimiento, y en esto reacciona igual que cualquier aficionado. Cuando se ha oído reiteradamente una música, puede sucedernos que ya no la aguantemos más. Y quizá el profesional reaccione en este sentido con mayor violencia y antes que el irreflexivo, ingenuo aficionado, porque necesita menos, mucho menos que éste de la audición reiterada para penetrarse de cualquier música. Otro motivo para el cambio de gustos del profesional es la meditación sobre los problemas de su propio arte. Un descubrimiento de orden estético o técnico puede llevarle a sentir interés por lo que antes le había dejado indiferente y viceversa. En la soledad de su estudio, el profesional puede pasar repentinamente del interés por la música tonal a un interés no menos vivo por la dodecafónica, pongamos por caso, o del interés por lo contrapuntístico al interés por lo armónico. Tales cambios de interés llevan envuelto necesariamente un cambio en el gusto: se cambiará a Stravinsky por Schoenberg, a Debussy por Hindemith, etc., etc. Y si el profesional es compositor, renegará de sus obras anteriores en favor de las que tiene en el telar.

El aficionado es menos brusco en sus cambios de gusto que el profesional. Igual que en éste, puede darse en él el hastío

de una determinada música, pero también es posible que no llegue a darse nunca. Hay aficionados que permanecen fieles toda su vida a la Quinta Sinfonía de Beethoven o a la *Inconclusa* de Schubert. Y en cuanto a su aceptación de una música que oída por primera vez le resultó impotable, la cosa resulta de sumo interés para lo que vengo diciendo. La audición de una misma obra, a fuerza de repetirse, abre en su sensibilidad nuevos surcos fucados en deleite. Su oído, que no percibió nada coherente ni significativo en la primera audición, descubrirá en la enésima valores estéticos que le causarán admiración y deleite. Todo es cuestión de tiempo. Entre la música nueva —o que tal sea para el aficionado— y el oyente no adiestrado en escuchar novedades es muy raro el amor a primera vista. El amor vendrá tras muchos encuentros en que se vayan revelando los atractivos que durante el primero permanecieron ocultos.

Eso nos debe llevar a una cierta cautela en nuestras reacciones ante la música que



Stravinsky. "una misma generación acepta lo que ayer rechazó"

escuchamos por primera vez. Aparte de que es muy difícil, aun para el músico, aquilatar los méritos de una obra en su primera audición, desconfiamos siempre de nuestras reacciones negativas, pues es muy posible —casi seguro— que al cabo de los años nos encontremos rectificándonos por completo. Tanto como podemos llegar a fastidiarnos de una música bien conocida si la oímos con demasiada frecuencia, así también por la audición frecuente podemos llegar a gustar de una música que al principio nos pareció horrible o insignificante.

En eso consiste, justamente, la educación que no es la que nos viene de los hombres de la generación anterior a la nuestra. Y que hace que, al evolucionar nuestro propio gusto, evolucione a su vez el de ese público continuo, abstracto que se extiende a lo largo de los siglos.

E L C I N E

Por Emilio GARCIA RIERA

ESCLAVO DE LA AVARICIA (*God's little acre*). Película norteamericana de Anthony Mann. Argumento: Philip Yordan, sobre una obra de Erskine Caldwell. Foto: Ernest Haller. Música: Elmer Bernstein. Intérpretes: Robert Ryan, Aldo Ray, Tina Louise, Buddy Hackett. Producida en 1958 por Sidney Harmon. (United Artists.)

ANTHONY MANN no es sólo un espléndido técnico sino un excepcional creador de situaciones específicamente cinematográficas. Es decir: pocos como él conocen el secreto de dar a los hechos evidentes, claros, tomados de la realidad, una forma propia del cine y nada más que del cine. Por ello, es un excelente realizador de "westerns", films cuya calidad no depende casi nunca de los valores literarios del guión en que se inspire, sino de los de su propia estructura cinematográfica. (Por algo se dice, con bastante razón, que el "western" es el cine norteamericano por excelencia.)

A la vez, Mann resulta, por lo mismo, perfectamente inadecuado para llevar al cine una novela como *God's little acre*, de Erskine Caldwell. Para hacer una buena versión cinematográfica de una obra literaria, se precisan cuando menos uno de estos dos requisitos: o que el novelista y el realizador estén tan identificados que la concepción literaria del tema de uno corresponda a la cinematográfica del otro (esto ocurre rarísimas veces, por no decir que casi nunca), o que el realizador, desentendiéndose absolutamente de la intención del novelista, tome de éste el tema para recrearlo según su propia interpretación del mismo. En ese caso, que siempre es motivo de indignadas protestas por parte de quienes siguen creyendo que el cine es un arte derivado, la novela es abordada como la realidad misma, desconociendo los valores estéticos e ideológicos que el literato haya dado previamente a su tema. El cineasta tiene perfecto derecho a hacerlo, en igual forma que un literato, para recrear el tema de Don Juan, por ejemplo, no tiene por qué ceñirse a la intención de Tirso de Molina o a la de Zorrilla.

Pero en el caso de *God's little acre*, Mann ha intentado ser fiel a Caldwell sin identificarse con él. Y, a la vez, ha sido incapaz de recrear el tema. Así, ha resultado una película sin trasfondo ideológico, una película que no sabemos qué demonios nos quiere demostrar.

Mann ha dado, es verdad, espléndida forma a algunas escenas. Pero estas adquieren únicamente valor en sí mismas, al margen de su significación dentro de la trama. He aquí un ejemplo que quizá aclare lo que quiero decir: en un pasaje de la película, Will Thompson y Griselda, semidesnudos, se desean sin atreverse a tocarse. El realizador, haciendo sucederse lentamente, disolviéndose uno en otro, los primeros planos de ambos personajes, sugiere la idea del acercamiento físico tan deseado y que no llega a consumarse. Espléndida visión cinematográfica del deseo. Pero del deseo así, en abstracto. Olvidamos casi por completo que ese deseo lo

viven dos personajes concretos de una novela y que, por lo tanto, juega su papel dentro de un todo ideológico y estético que el cineasta no ha sabido conseguir.

Los "westerns" están hechos, precisamente, a base de valores generalizados: la violencia, el heroísmo, la audacia. Valores que acostumbran sustraerse a un juicio moral. Mann es un cineasta eminentemente descriptivo, capaz de alcanzar una belleza elemental a base, únicamente, de intuición. Lo literario le estorba. Ojalá que, olvidando de una vez por todas su manía de pretender compararse a un Kazan o a un Preminger, vuelva a los temas que le son propios. Por lo pronto, hay que esperar mucho de ese *Man of the west*, realizado sobre un guión de Reginald Rose (guionista de *Doce hombres en pugna*) y protagonizado por Gary Cooper, el actor más grande con que cuenta el género del Oeste desde hace treinta años.

LA REBELDE DEBUTANTE (*The reluctant debutante*). Película norteamericana de Vincent Minnelli. Argumento: William Douglas Home. Foto (Cinemascope-Metrocolor): Joseph Ruttenberg. Música: Eddie Warner. Intérpretes: Rex Harrison, Kay Kendall, John Saxon, Sandra Dee, Angela Lansbury. Producida en 1958 por Pandro S. Berman (MGM).

Quizá pudieran resumirse las virtudes de Vincent Minnelli diciendo que se trata de un realizador capaz de hacer agradable lo que en cine suele ser más desagradable: las situaciones teatrales, el diálogo excesivo. De *The reluctant debutante* pudo salir, con el mismo guión y hasta con los mismos actores (pese a que Harrison y la Kendall son excelentes) la comedia más aburrida del mundo. Pero si Minnelli ha fracasado hasta ahora en sus intentos de convertirse en un autor "serio" (recuérdese *Lust for life*, aquel desigual film sobre la vida de Van Gogh) se mantiene como un animador excepcional de los géneros en los que el buen gusto, la agilidad y el sentido del ritmo cuentan por encima de todo.

Y es que Minnelli es un "director" típico, con muy poco de verdadero "autor". Sus films no reflejan casi nunca su pensamiento, su actitud moral. Así, lo que de satírico tenga *The reluctant debutante* no se debe a la necesidad que haya sentido su realizador de oponerse a algo, de criticar lo que él considere criticable. En cambio, Minnelli logra que sus actores rindan al máximo, que los decorados sean "brillantemente discretos", que Joseph Ruttenberg logre efectos fotográficos admirables y, sobre todo, que su film transcurra con tal fluidez que olvidamos por entero el origen teatral de su trama.

ARMAS DE MUJER (*Les bijoutiers du clair de lune*). Película francesa de Roger Vadim. Argumento: R. Vadim y Jacques Remy, sobre una novela de Albert Vidalie. Foto (Cinemascope-Eastmancolor): Armand Thirard. Mú-

sica: Georges Auric. Intérpretes: Brigitte Bardot, Stephen Boyd, Alida Valli, José Nieto, Fernando Rey, Maruchi Fresno. Producida en 1958 por Raoul J. Levy.

No sólo nos lo dice la publicidad, sino un sector de la crítica sería: Vadim es la gran esperanza del cine francés. Es el joven director de quien más se puede esperar en Francia, por su talento e inteligencia.

Y, efectivamente, en *Dios creó a la mujer* y, sobre todo, en *Sucedió en Venecia* (*Sait on jamais?*) se advertía una gran originalidad, un gusto muy especial por crear los más curiosos contrastes entre el ambiente y los personajes, por dar a cada ambiente matices y valores nuevos. Vadim tenía algo de rebelde cuando destruía la ligazón que tradicionalmente une en el cine un medio determinado a unos personajes determinados. En *Sait on jamais?* Venecia no era ya el marco para una historia de gondoleros y turistas. Sus personajes eran gangsters que parecían escapados de los barrios bajos de París o de Londres. Y Vadim se recreaba con todo ello haciendo abstracción de los valores argumentales, contándonos historias casi estúpidas.

Cabía esperar que el realizador, una vez superada la etapa de los ejercicios de estilo, se dignara de una vez por todas decirnos algo interesante, que para eso es el cine. Pero *Les bijoutiers du clair de lune* (*Los joyeros del claro de luna* se llama el film en francés, como se podía haber llamado *Ensalada con mayonesa*) no sólo supera, por su argumento, en estupidez a los anteriores films de Vadim, sino que nos hace dudar muy seriamente del talento de su realizador.

Vadim desprecia el argumento de su film hasta el grado de no vacilar en acudir a los peores recursos melodramáticos. Todo para darnos unas imágenes muy curiosas y originales, sin duda, de una An-

dalucía nunca vista en cine. Pero ello es muy poco frente a la aplastante vulgaridad de esa historia con mozo valiente, señor feudal y francesita apasionada. Pero es que, además, Vadim sacrifica valores necesarios en la dirección de un film. El ritmo es catastrófico, pues no hay una medida adecuada de tiempo cinematográfico. La música está perfectamente mal empleada. La dirección de actores es pésima. Es verdad que resulta difícil lograr algo en ese terreno teniendo que hacer decir los increíbles diálogos que el guión contiene, pero Brigitte Bardot (sí, sí, ya sé, tan sensual a la vez que ingenua, parecida a un simpático animalito en época de celo, etc., etc.) podía haber estado un poco menos abominable. O sea, que lo único que vale la pena es ese empleo tan curioso, en verdad, que se hace de la imagen. Para ser justos, hay que decir que Vadim es de los pocos realizadores que, cuando menos, sabe llenar la pantalla de cinemascopio. Pero eso es poco, muy poco, demasiado poco para quien se supone que ha surgido como relevo de los Renoir y de los Clair.

¡Ah, pero eso sí! Los films de Vadim, con su erotismo elemental, obtienen enormes ganancias. Raoul J. Levy sabe lo que hace y lo malo es que correspondería al público, en todo caso, obligar a Vadim a que, de una vez por todas, nos demostrara que es un buen cineasta, si es que de verdad lo es.

LA INDISCRETA (*Indiscreet*), película norteamericana de Stanley Donen. Argumento: Norman Krasna sobre su propia pieza *Kind sir*. Foto (Technicolor): Frederick A. Young. Música: Richard Bennett. Intérpretes: Cary Grant, Ingrid Bergman, Phyllis Calvert, Cecil Parker. Producida por Stanley Donen en 1958 (Warner Brothers)

El éxito de *Kiss them for me* (*El beso del adiós*) animó a Cary Grant y a Stan-



Esclavo de la Avaricia. "sin trasfondo ideológico"

ley Donen a seguir trabajando juntos, e, inclusive, a convertirse en productores asociados. Así ha surgido la "Grandon", una más entre el buen número de firmas independientes o semi-independientes que hoy dan una nueva fisonomía a Hollywood.

Pero *Indiscreet*, primer resultado de esa asociación, representa en cierto modo un sacrificio para el joven y talentoso Donen. Casi todo lo que de bueno tiene la película puede atribuirse a Norman Krasna, veterano y hábil autor especializado en comedias a base de personajes encompentados, así como al par de actorazos que encabeza el reparto. Frente a ellos, Donen se mantiene en un segundo término, convertido en simple "metteur en scene". De su arte propio, *Indiscreet* da pocos testimonios. En todo caso, vale anotar la escena de la conversación telefónica (de lecho a lecho), con sus dos acciones paralelas montadas en un mismo cuadro: viejo recurso que Donen ha rejuvenecido y que tan magistralmente empleara en *Funny face* (*La cenicienta en París*).

Indiscreet es una típica comedia americana desprovista, afortunadamente, de las preocupaciones psicoanalíticas que desnaturalizan al género después de su mejor época (la de los años 1935 a 1945, con Hawks, McCarey, Cukor, Stevens, Leisen y sobre todo, con Lubitsch). Ingrid Bergman, siempre encantadora y gran actriz, no tiene nada que envidiar a las Colbert, Russell, Dunne o Hepburn de entonces. Y Cary Grant sigue siendo el mismo que compitiera tan afortunadamente por aquellos años con Melvyn Douglas, Fred Mac Murray y James Stewart.

Todo ello está muy bien. Muy agradable, muy divertido. Pero uno hubiera preferido ver al Donen de *Funny face*.

(Me imagino que en *Indiscreet* hay un buen empleo del color, porque Donen es hombre de buen gusto, pero no puedo afirmarlo por culpa de la pésima proyección del cine "Las Américas", una de las salas de mayor lujo en la capital.)

MADRES MODERNAS (*Le cas du docteur Laurent*), película francesa de Jean Paul Le Chanois. Argumento: J. P. Le Chanois, adaptado por él mismo y René Barjavel. Foto: Henri Alekan.



Armas de mujer. "historia con mozo valiente, señor feudal y francesita apasionada"

Música: Joseph Kosma. Intérpretes: Jean Gabin, Nicole Courcel, Sylvia Monfort. Producida en 1956.

Le Chanois es el eterno defensor de las verdades evidentes y plenamente comprobables. Ya nos demostró en *L'école Buisonnière*. (El despertar a la vida, 1948), que los maestros de escuela son dignos del mayor respeto. Como lo son, por sus buenos sentimientos, los trabajadores del tipo del taxista que fuera personaje principal de *Sans laisser d'adresse* (Domicilio desconocido, 1951). Ahora en *Le cas du docteur Laurent* nos demuestra lo conveniente y humano que es el parto sin dolor.

El empeño de Le Chanois no es inútil. Pues si en un plano teórico nadie discute sus tesis, la verdad es que, en la vida real, ni los maestros de escuela ni los taxistas tienen el trato que merecen, ni la práctica del parto sin dolor deja de chocar con toda suerte de obstáculos. Y como a Le Chanois le indignan esas cosas, y pone gran sinceridad en combatirlas, sus películas resultan simpáticas y de todo punto recomendables. Le Chanois, dentro de todo, hace un cine necesario y útil.

Pero lo cierto es que las propias limitaciones de sus temas mantienen al realizador en un plano discreto por lo que a lo estrictamente cinematográfico se refiere. Sus historias son lineales, directas. Todo queda dicho y nada sugerido. Los personajes que las viven, no son, en realidad, sino esquemas. Todo ello le impide llegar a esa aprehensión de lo contradictorio, de lo multifacético que caracteriza al verdadero arte.

Jean Gabin, como es natural, no tiene en *Le cas du docteur Laurent* ningún problema para interpretar su personaje tipificado al máximo. Como no los tuvo Bernard Blier en el caso de los otros dos films de Le Chanois mencionados.

EL AMERICANO TRANQUILO (*The Quiet American*), película norteamericana de Joseph L. Mankiewicz. Argumento: Mankiewicz, sobre obra de Graham Greene. Foto: Robert Krasker. Música: Mario Nascimbene. Intérpretes: Michael Redgrave, Audie Murphy. Claude. Georgia Moll. Producida por Mankiewicz 1957 (U. A.).

Por lo general, a los buenos directores de Hollywood les ha gustado muy poco jugar al anticomunismo en sus films. Y es que en las contadas ocasiones en que lo han hecho han salido bastante mal parados. (King Vidor, por ejemplo, fracasó completamente con su *Camarada X*, allá por 1940.)

Por ello tenía interés en ver lo que el inteligente Mankiewicz, uno de los llamados "diez grandes de Hollywood", era capaz de hacer con esa historia de Graham Greene que transcurre en Indochina durante los días de la guerra entre Francia y el Viet-Minh.

Y Mankiewicz, en efecto, ha tratado de hacer anticomunismo "inteligente". Se ve que a él, como a tantos americanos, le preocupa una cosa: ¿cómo es posible que haya personas "cultas", "occidentales" que le hagan el juego a esas "hordas" comunistas, salvajes y "orientales"? A través del personaje que encarna Michael Redgrave, un periodista inglés, se nos



La rebelde debutante. "agilidad y sentido del ritmo"

habrá de dar la respuesta: su escepticismo e inconsciencia le llevan a ser instrumento de los pérfidos asiáticos e, inclusive, a provocar la muerte del "quiet american", un muchacho cargado de buenas intenciones, todo un "boy scout" incapaz de mentir. Ese último personaje, que interpreta Audie Murphy, simboliza al "ideal", según se repite una y otra vez.

Todo eso es, en verdad, demasiado... ¿cómo diría?, demasiado "occidental",... en el peor de los sentidos. Efectivamente, hay un esquematismo de izquierdas, que ha estado de moda criticar en los últimos tiempos. Pero ¿y el viejo y tradicional esquematismo de las derechas? "The quiet american" nos recuerda que sigue rozagante, y que, en él puede caer, inclusive, un hombre tan listo y tan capaz de utilizar el buen lenguaje cinematográfico como Mankiewicz, notable realizador de *All about Eve* (*La malvada*) y de *La condesa descalza*.

DE ENTRE LOS MUERTOS (*Vértigo*), película norteamericana de Alfred Hitchcock. Argumento: Alec Coppel y Samuel Taylor, sobre novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. Foto (Vistavisión, Technicolor): Robert Burks. Música Bernard Herrman. Intérpretes: James Stewart, Kim Novak, Bárbara Bel Geddes. Producida por Alfred Hitchcock en 1958 (Paramount).

En su pequeño libro sobre Hitchcock, los críticos franceses Eric Rohmer y Claude Chabrol hacen un concienzudo estudio de la obra de este realizador. Ambos forman parte de una especie de secta que tiene a Hitchcock en la más alta estima. Y hay que admitir que defienden su posición con inteligencia y verdadero ánimo indagador.

En efecto, puede que Hitchcock sea algo más que el "amo del suspense", y algo más que un realizador brillante y super-

ficial. Es muy posible, que toda su obra esté dominada, en última instancia, por una constante ideológica y ética. Y es probable que en la típica multivalencia de los personajes de sus films sea dado encontrar, no un simple recurso dramático, sino la posición metafísica del realizador con respecto al ser humano. En *La ventana indiscreta*, en *El hombre equivocado* y ahora, en *Vértigo*, como en casi todos los films de Hitchcock, encontramos al personaje que no es dueño de su destino, que paga culpas ajenas, que carga sobre sus espaldas las responsabilidades colectivas de la raza humana frente a Dios. En *Vértigo*, la presencia de una monja en la escena final de la película no tiene nada de casual.

Muy bien. Pero siempre he pensado que a todo ello le falta la fuerza de la evidencia. Porque la verdad es que si Hitchcock rinde tributo a sus ideas, por encima de todo cuida de su prestigio de director "taquillero". *Vértigo* es un film hecho, sobre todo, para entretener al público. Y lo consigue. Auxiliado eficazmente por un espléndido fotógrafo "de cabecera", Robert Burks, Hitchcock nos da una lección de buena técnica cinematográfica. Y lo más probable es que ello sea lo que prive en nuestro recuerdo del film.

Sin embargo, no puedo negar que la primera parte de *Vértigo*, dominada por la presencia de un personaje fantasmal, de un espectro, tiene un encanto indefinible. Ese encanto se pierde después, pero... ¡demonios! ¡Quizá sea demasiado pronto para pretender decir la última palabra sobre Hitchcock!

AMBICION DE GLORIA (*Stage Struck*). Película norteamericana de Sidney Lumet. Argumento: Ruth y Augustus Goetz, sobre pieza de Zoe Akins. Foto (Technicolor, Superscope): Franz Planer. Música: Alex North. Intérpretes: Henry Fonda, Susan Strasberg, Joan Greenwood, Herbert Marshall, Christopher Plummer. Producida en 1957 (RKO).

Si la publicidad de cine no fuera tan "genial" quizá se hubiera mencionado en los anuncios al director de esta película. Y no hubiera estado mal recordar que se trata del mismo de *Doce hombres en pugna*. Pero es pedir demasiado, sin duda. En fin, es una lástima que *Ambición de gloria* haya pasado desapercibida: es una buena película.

En sus dos primeras actuaciones como director, el joven Lumet ha debido enfrentarse a argumentos influidos, en una forma u otra, por el teatro. Pero si en *Doce hombres en pugna* lo teatral persistía únicamente en la forma, con su respeto a las tres unidades dramáticas, y Lumet tuvo mucha menos dificultad de la que es dado suponer en dar al tema un tratamiento cinematográfico, en *Ambición de gloria* lo específicamente teatral está en la naturaleza misma de la trama, en los diálogos, en las situaciones. Y es que los personajes mismos, gente de teatro, parecen mimetizados por el medio en que viven.

El hallazgo de Lumet está en haber sabido conservar las distancias entre cine y teatro. Lo que cuenta del film es su valor documental, por encima de la propia anécdota de Zoe Akins. La mirada cinematográfica escruta en lo teatral des-

cubriendo su artificio, pero sin destruirlo. De ahí que cuando Susan Strasberg, con una espléndida voz "teatral", recita un pasaje de *Romeo y Julieta*, no repararemos casi en lo absoluto en lo que dice. Los primeros planos de la actriz provocan un notorio desequilibrio: nos damos cuenta de que lo necesario en teatro puede ser superfluo en cine.

Por eso, "Stage struck" (algo así como "manía por el teatro", traducido muy libremente) es, a la vez que un homenaje al teatro, un ataque al teatro fotografiado. Lumet ha sabido hacer bien las cosas, y nos ha demostrado que es un auténtico hombre de cine, excelente en sus movimientos de cámara y en el juego de los planos: todo ello en función, claro está, de las necesidades de un tema tan complejo e interesante como el de su film. La utilización del color y de los actores es, por otra parte, notable.

Sidney Lumet y Stanley Kubrick son las dos grandes esperanzas del cine norteamericano.

EL ULTIMO PUENTE. (*Die letzte brücke*). Película germano-yugoeslava de Helmut Kautner. Argumento: H. Kautner. Foto: Elio Carniel. Música: Carl de Groof. Intérpretes: María Schell, Bernard Wicki, Barbara Rutting, Carl Mohner.

Hermoso film, *El último puente*. Y es que se trata de un film necesario: nunca está de más la exaltación del hombre, de sus nobles sentimientos.

Los alemanes nos mandan muchas películas de guerra. Casi todas con la misma cantinela, casi todas hechas con un morboso deleite, con una especie de masoquismo que, para mí, tiene mucho más de siniestro que de otra cosa. Kautner, casi el único buen cineasta con que cuenta Alemania Occidental, tenía que ser la excepción. Por lo pronto, su film no participa del tono de los *Monte Casino*, sino que recuerda mucho más a aquel cine antifacista de postguerra en el que se distinguieran Francia, Polonia, Checoslovaquia y, naturalmente, Italia.

Pero, sobre todo, *El último puente* nos descubre, una vez más, la generosidad, el humanismo de su realizador. Su finura, su inteligencia y su buen gusto (recuérdense *Retrato de una desconocida* y *Monpti*) le impiden caer, ni siquiera por un momento, en las tentaciones de ese falso y fácil realismo por el que se pone en boca de los personajes un lenguaje "duro", se relatan con fruición las anomalías sexuales de los tiempos de guerra y, en definitiva, se reduce al ser humano al más bajo nivel posible. Con Kautner la guerra sigue siendo dura, muy dura. Pero el hombre sigue siendo hombre.

La película es de lo mejor que se ha exhibido últimamente. ¡Hasta María Schell está muy bien! Claro: en 1954 no estaba, a lo mejor, tan segura de ser una gran actriz. Y un actor de cine empieza a ser malo, por lo general, cuando se convence a sí mismo de que es muy bueno.

(Otro "gracioso" detalle de los exhibidores: en el cine Regis las "tricotteses" de la Revolución Francesa estarían muy a gusto: ¡Allí también se cortan cabezas! Todo por la estúpida, increíble costumbre, propia de retrasados mentales, de pasar todas las películas en pantalla panorámica. ¿Vale la pena insistir en que eso es un crimen?)

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

ARPAS BLANCAS... CONEJOS DORADOS

ESTA OBRA en tres actos de Luisa Josefina Hernández, es la segunda producción del Teatro Club, institución creada por un grupo de actores independientes con el propósito de llevar a la escena las obras de autores mexicanos que consideren más interesantes. La puesta en escena, patrocinada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Unidad Artística y Cultural del Bosque, se presenta bajo la dirección de Héctor Mendoza, en el Teatro Orientación, donde también tuvo lugar el primer programa.

Arpas blancas... conejos dorados, trasmite un hermoso mensaje. A través de la acción, la autora intenta demostrar que la vida, en sí misma, es un don inapreciable y, por tanto, hay que aceptarla tal como es, dejarla fluir libremente, sin pretender distorcionarla, dándole un sentido equivocado o intentando ignorar sus exigencias, ocultándose en un mundo falso, imaginario. La intención no puede ser más válida, ni más saludable.

Para desarrollar este mensaje, Luisa Josefina Hernández ha elegido, en parte, un sistema que, tanto por el tono con que son presentados los sucesos, como por el ritmo y la técnica de construcción que los enmarca, parece colocarse, con plena consciencia de lo que esta adhesión implica, dentro de la línea, el estilo de algunas de las más atractivas comedias de Marivaux. Esto significa que, sin olvidar el sentido crítico que el género exige, ni descuidar el tratamiento de los caracteres, la anécdota se desarrolla dentro de una aparente trivialidad; los sucesos son presentados desde un punto de vista irónico, encaminado a hacer evidente el aspecto cómico de cada uno de ellos; pero sin olvidar en ningún momento la lógica natural, ni apartarse de las exigencias

concretas del ambiente real y la psicología particular de cada uno de los distintos personajes. El escenario debe transformarse en el campo ideal de un juego delicioso. Los personajes, negativos y por lo tanto susceptibles de ser criticados se ocultan unos a otros, y aun a sí mismos, sus verdaderas intenciones, engañan y son engañados, y tratan de imponer, siempre por medios ilícitos, su voluntad a la de los demás. Del enredo provocado por este estado de cosas, de este continuo estira y afloja, surgirá finalmente, sin embargo, y se impondrá, la realidad, la verdad profunda, oculta hasta entonces detrás de todas sus acciones. Y los personajes, que han llegado a ella gracias a esos juegos, en gran parte inconscientes, se ven obligados, casi sin darse cuenta, a reconocerla, aceptarla y acomodar sus vidas dentro de ella.

Pero, por otra parte, a este tono intrascendente en apariencia, la autora le agrega, además, un elemento mágico y perturbador: la revelación directa del poderoso mundo imaginativo de algunos de los personajes, presentado como una suma de sus deseos ocultos, en oposición con la realidad inmediata en la que se desarrollan sus vidas, lo que provoca un conflicto entre ambas fuerzas, que tratan de anularse mutuamente. Este conflicto, esta lucha entre la realidad y la fantasía, intenta dotar a la comedia de un tono poético, logrado mediante la transposición en palabras de este mundo de ensueño, que cobra una vida tan clara y fuerte como su contrario.

De la combinación de estos dos elementos —la comedia alada y aparentemente trivial, por un lado, y la vida interior, la poesía subjetiva que encierran los personajes, por otro— se extrae la forma general, el tono definitivo dentro del que se ha intentado desarrollar *Arpas blancas... conejos dorados*, que debe ser una comedia en la que se mezclen, con perfecto equilibrio, los más finos recursos tradicionales del género —fondo moral, humor, crítica de costumbres— y otros que corresponden más bien al teatro poético —subjetividad, misterio, fantasía, lenguaje elaborado—, con lo que la obra resulta enmarcada dentro de una forma atractiva y llena de sugestión.

Sin embargo, al realizar esta intención, algunos de los distintos resortes dramáticos se han empleado equivocadamente, produciéndose un cierto desequilibrio, que afecta directamente al tono general de la comedia, que, por esto mismo, resulta, unas veces, un tanto confusa, desconcertante, y, otras, demasiado explicativa, lenta, "literaria".

El tratamiento al que se ha sometido a uno de los caracteres (y en la obra no hay personajes principales; todos son igualmente importantes) está casi siempre en franco desacuerdo con el de los demás. Mientras el abuelo, la abuela, el nieto, la nieta, el profesor y la criada, que son los demás integrantes del reparto, son abordados desde ese punto de vista irónico al que hacíamos referencia anteriormente y al que podríamos calificar de ligero-profundo, el hijo es visto y tratado dentro de una forma opuesta, a la



"trasmite un hermoso mensaje"

que podríamos llamar grave-sentimental, por lo que los sucesos que le afectan quedan fuera del tono aparentemente trivial que tan atractivo carácter le da a la obra, produciéndose una alteración en el ritmo general casi cada vez que él interviene en la acción.

La exposición de los antecedentes que han dado pie al conflicto existente antes de iniciarse la acción, principalmente, también, los que se refieren al hijo en relación con su antigua esposa, el abuelo y la abuela y la hija de estos, hermana del primero, se realiza sin una motivación clara y suficiente, por lo que resulta demasiado evidente su condición de tales. Y es referida, además, en una forma excesivamente explicativa, lo que produce una sensación de demora innecesaria.

Las soluciones, que dado el desarrollo de la acción y el carácter de los personajes son totalmente posibles e, inclusive, inevitables, afectan también el ritmo, por la innecesaria intención de dejarlo todo claramente explicado con palabras, cuando la lógica de los sucesos y el tono mismo de la obra hacen superfluo este propósito.

Y, por último, el lenguaje, a pesar de su innegable calidad literaria, de su riqueza verbal, resulta con mucha frecuencia poco funcional, porque unas veces parece opuesto a la caracterización, ilógico, en boca de los personajes, y, otras, excesivo, demasiado recargado de imágenes de evidente intención "poética", que retardan la acción en beneficio de una belleza literaria que no siempre es efectiva dada la índole de los sucesos.

Pero, por encima de estas limitaciones, *Arpas blancas... conejos dorados*, además de la indiscutible belleza y efectividad del mensaje, transmitido por otra parte con la veracidad y la seguridad que sólo pueden dar una muy firme línea de pensamiento y un absoluto y muy saludable conocimiento y comprensión de la realidad, y del indudable atractivo de la forma, cuyas peculiaridades ya hemos señalado, encierra varias importantes cualidades fácilmente reconocibles. Todos los personajes poseen una interioridad real, claramente limitada y magníficamente expuesta; todas las reacciones están perfectamente motivadas y son producto de

la psicología de los caracteres, nunca de las necesidades exteriores de la acción. Los conflictos se acomodan a las exigencias del género y los caracteres, favoreciendo su libre desenvolvimiento. La construcción es exacta, presentándose cada una de las escenas en un orden estricto, de acuerdo con su peso e importancia dentro del tema general. Y, finalmente, el movimiento escénico, entradas, salidas, interrupciones, etc., es preciso y muy hábil.

La dirección de Héctor Mendoza transmite con absoluta fidelidad las características exteriores de la comedia y, además, soluciona con muy buen gusto y un claro poder sugestivo las escenas no realistas, evocativas. Mendoza ha sabido encontrar el tono exacto, necesario para hacer evidente esta intención ligero-profunda que anima gran parte de la obra, ha movido con mucha habilidad a los actores y ha logrado que éstos maten verbalmente con suma precisión cada uno de los parlamentos, subrayándolos con actitudes mímicas adecuadas, y contribuyendo así a afirmar su sentido. Su dirección puede calificarse de excelente, a pesar de que no logró borrar por completo las limitaciones técnicas que, con respecto a la obra, señalábamos anteriormente.

La actuación, en general, es justa y acertada. Emma Teresa Armendáriz recrea con gracia y precisión extraordinarias a Jacinta, la nieta, identificándose por completo con su carácter imaginativo, alocado, ingenuo y sabio al mismo tiempo; Mario Orea transmite con vigor la personalidad del abuelo cínico y empecinado, sacando excelente partido de las partes cómicas; Pilar Souza muy exacta dentro del aspecto serio, un tanto ausente y resignado, pero también mordaz, que pedía la abuela. Yolanda Guillaumin se revela como Consuelo, la criada, demostrando una gran simpatía escénica; en tipo, seguros y correctos Felipe Santander, como el profesor, y Antonio Alcalá, como el nieto; y un tanto frío Roberto Nieto que asume el papel del hijo, sin lugar a dudas el menos agradecido del reparto. Pero sobre todo importa destacar la excelente labor de equipo realizada por todos los actores, que renuncian a vedetismos particulares para servir con la mayor exactitud posible al texto, con lo cual logran un magnífico trabajo de conjunto, dentro de un tono unitario muy loable.

La escenografía de José Cava enmarca con sobriedad la escena, facilitando el libre desarrollo de la acción.

L I B R O S

RAÚL LEIVA, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. Centro de Estudios literarios, U.N.A.M. Imprenta Universitaria, México, 1959. 374 pp.

Para Raúl Leiva, nuestra poesía moderna comienza a partir de la ruptura con el Modernismo; escisión manifiesta en la obra de Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y Alfonso Reyes. El primero, desdeña los excesos retóricos e instaura una corriente lírica que busca el secreto de las cosas y la serenidad que sólo puede hallarse en la experiencia. Junto al austero afán de González Martínez, López Velarde obtiene la plasmación de un universo suyo, constelado de imágenes intactas, donde la concurrencia de poetas anteriores no vulnera su estilo ni la expresión de su nostalgia.

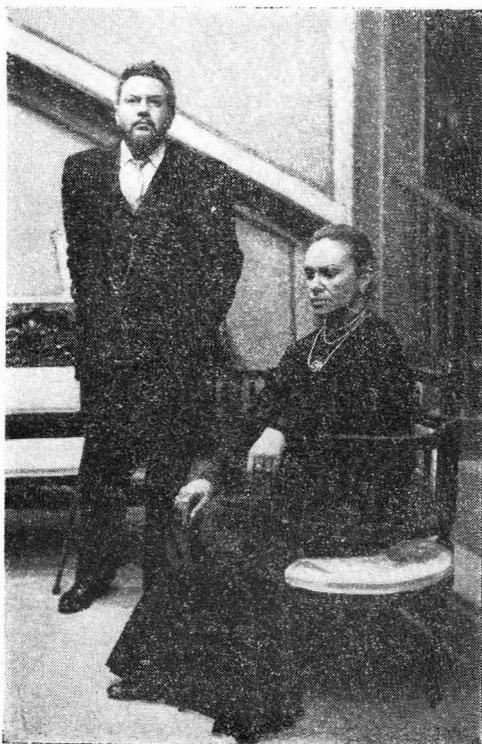
Apreciando las calidades de su prosa, a menudo olvidamos que nuestro mayor clásico es también un poeta de infrecuente estatura. La sabiduría del maestro domina todos los recursos líricos y a lo largo de un ejemplar camino literario, mantiene vigentes los atributos de sus composiciones juveniles. Alfonso Reyes nos lega una poesía en la que fervor y sentimiento se sustentan a veces en la gracia, otras en su gobierno de todas las culturas.

Con un rigor que ciertamente no vuelve a presentarse en ninguna otra página del libro, Leiva censura a Manuel Maples Arce —el principal exponente del Estridentismo, escuela surgida entre 1920 y 1925, que entre la iconoclasia y el disparate pugnaba por una renovación ya ineludible— su versificación prosaica y epidérmica, su abuso de términos prestados al urbanismo y a la industria. Sin embargo, el crítico no pasa por alto el vigor y profundidad de *Memorial de la sangre*, donde el oficio, ya plenamente

domeñado, consiente a Maples Arce sus páginas mejores.

Pero la conciencia prefigurada por los abusos del Estridentismo, se cumple en nuestra lírica con el advenimiento de *Contemporáneos*. Con su esfuerzo recupera la poesía su dignidad de arte, su técnica de oficio. Trascendiendo la engañosa inspiración estos hombres conforman los ecos europeos y logran una obra densa e intelectual, si se quiere, pero no siempre ajena al sentimiento mexicano.

Nutriéndose de Freud y el surrealismo, Ortiz de Montellano expresa en sus libros un mundo, el de los sueños, al que su instinto confiere validez estética. Poeta de los sentidos, de la fiesta verbal, Carlos Pellicer va más allá del estrecho nacionalismo para cantar el paisaje de América y la memoria de sus héroes. En *Muerte sin fin*, José Gorostiza resume los eternos afanes de la poesía. Si su poema, quizá el mayor de nuestra literatura, tolerara el compendio, en síntesis resultaría la desesperación del hombre ante Dios, ante el ciclo mutable, ante las circunstancias de su tiempo. En la vasta labor de Jaime Torres Bodet se advierte una incesante maduración espiritual que va del lirismo adolescente de *Canciones*, a la honda y plena expresión de *Sin tregua*. Fuera de toda luz y de toda elocuencia, Jorge Cuesta expresa su desaliento, la avidez de su sangre condenada y perdida. El universo nocturno de Xavier Villaurrutia se eleva con vocación de vértigo y misterio. Rica en matices, la poesía de Salvador Novo concilia, sobre otros aspectos, la desolación que el amor trae consigo y el regusto por la inocencia, por la perdida infancia. Gilberto Owen, áspero y huraño, vio en el poema la única defensa contra un mundo que traspasaba sus sentidos. Elías Nandino construye un largo canto en sometidas formas clásicas; se mira en el espejo de Villaurrutia y extrae de la noche los ele-



"forma atractiva y llena de sugestión"

mentos de su obra. En su última y mejor época, Nandino hiende su soledad e intenta un mensaje que destierre el peso enemigo de nuestra época.

El grupo de *Taller* no acató un orden vicario frente a *Contemporáneos*. Sin desdeñar su técnica ni su lenguaje, estos jóvenes buscaron una experiencia con aptitud de redimir al hombre y transformar al mundo. Después de una ordenada aventura por el Surrealismo, Octavio Paz —el maestro que más interesa e influye a mi generación— concilia en *La estación violenta* las amplias fortunas de toda su poesía. El amor, la tierra y la historia ilustran, más allá del idioma, un lirismo perfecto.

De la promoción reunida en torno a la revista *Tierra Nueva* sale otro de nuestros más altos poetas, Alí Chumacero, cuya obra, rígida y singular, destierra toda improvisación, toda fácil retórica; hace vivir a las palabras en reposo aparente, pues —dice con acierto Raúl Leiva— “arden por dentro, viven en la agónica, creadora libertad que sólo da el poema”.

Los poetas que el crítico encierra dentro de la generación última, se hallan en vísperas de obtener su maduración. Todos han variado las intenciones de su lirismo. Rubén Bonifaz Nuño explora el orbe cotidiano. Nuestra mejor poetisa, Rosario Castellanos, a partir de su espléndida *Lamentación de Dido*, renueva las posturas de su obra. Jaime García Terrés abandona un ámbito en el que la intimidad concedía cuerpo a su lenguaje,

e ingresa a un plano solidario donde la grey obtiene un sitio en las motivaciones de su pluma. Efraín Huerta, Jaime Sábines y, en una época, Salvador Novo han frecuentado, con aciertos variables, la ardua poesía social.

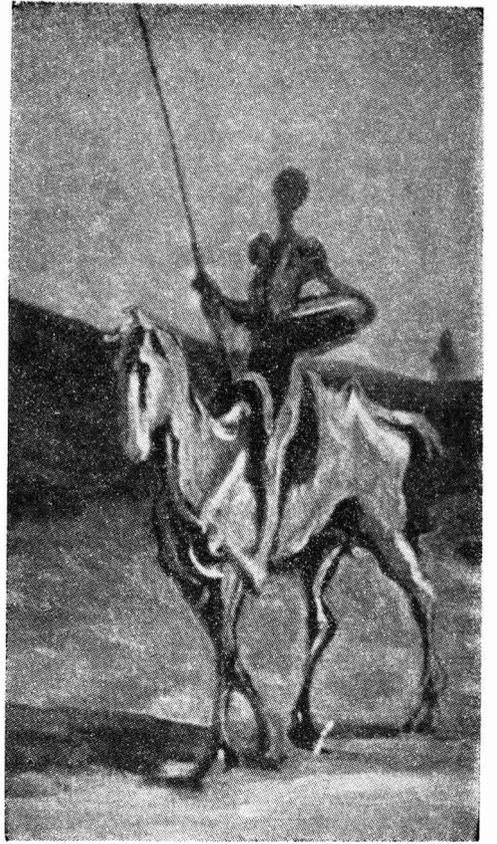
Leiva no ha querido darnos el libro rigurosamente crítico que nuestro desarrollo ameritaba. Con sus defectos, esta *Imagen* escrita —con generosidad y conocimiento— constituye el primer intento responsable de abarcar, con detalle, el período mayor de nuestra lírica.

J. E. P.

FRANCISCO A. DE ICAZA, *Páginas escogidas*. Biblioteca del Estudiante Universitario, 68. Ed. de la Universidad Nacional Autónoma. México, 1958, 273 pp.

Reúne varios aspectos de la obra de Icaza: poesía, crítica, historia. La primera ha resistido menos el paso de los años. En cambio su prosa sigue teniendo un interés vivo. No sólo se lee con agrado por sus cualidades formales, sino también por el contenido. Su amplia visión crítica —penetrante y rigurosa— domina desde el Siglo de Oro español hasta las letras contemporáneas. Igualmente se muestra conocedor de la cultura germánica. Aunque Icaza vivió mucho en el extranjero (donde su obra fue más conocida), en España sirvió de eficaz propagandista de la literatura mexicana. Tanto la edición como el prólogo de Luis Garrido hacen justicia a este valioso escritor mexicano.

C. V.



Don Quijote. ¿Cervantes el ingenio más lego?

das que a su delicada vista infirieron dichos vocablos.

Ya terminando su brillante artículo, dice el señor Torres que Cervantes “es el genio más lego con que cuenta nuestra lengua”. Si el repetido señor Torres se refiere a Legó como carente de órdenes clericales, está en lo cierto, pero no me explico el uso del comparativo más. En este sentido lego se es o no se es. Legó como falto de instrucción o letras me parece un poco injusto para el pobre Cervantes. Legó en el sentido del griego LAIKÓS = Popular, no sé hasta que punto sería “popular” en su tiempo. Difícil cosa en un tiempo en que el libro todavía no llegaba al pueblo. En estos tiempos Cervantes es muy conocido pero ¡ay! poco leído.

En cuanto a calificar a Sancho de “zafio y despreciable labrador” dedicado tan sólo a satisfacer las más bajas pasiones materiales como son el comer y el dormir, ¡pobre Sancho! Zafio sí, pero de ningún modo despreciable. Sancho tan bueno, tan ingenuo, tan inquebrantablemente leal; socarrón y malicioso pero tierno y honrado. Glotón cuando podía pero las más de las veces a pan y cebolla. Sancho que sale de un gobierno desnudo como nació, y pide como viáticos medio pan y medio queso, que sabe gobernar como gobernó y renunciar con la dignidad con que renunció, será cualquier cosa menos despreciable. ¡Pobre Sancho! Nadie te ha tratado tan despidadamente.

Para terminar, quiero hacer notar que esta carta no obedece a un prurito de crítica. Por el contrario, siendo un asiduo y entusiasta lector de su revista, creo de este modo contribuir modestamente a evitar que en lo sucesivo se deslicen artículos como el que nos ocupa, entre los casi siempre magníficos trabajos que nos brindan ustedes.

Muy agradecido a la atención que se sirvan prestarme, me es grato suscribirme de ustedes su atto. y afmo. s.s.

Francisco Romera

Magdalena 613-7.

CORRESPONDENCIA

Sr. Director
Jaime García Terrés.

Muy Sr. mío:

CREO SINCERAMENTE, que la calidad de su interesante revista, merece el que se ponga un extremo cuidado en la selección de los originales que en ella se publican.

Acostumbrado como estoy, a leer en Revista Universidad de México, un material que, en términos generales, es excelente, me vi sorprendido por el artículo que publican en la página 10 del número 5 Vol. XIII de fecha enero del presente año.

Dicho artículo es firmado por el señor Eduardo Torres y fue tomado del Heraldo de San Blas. No dudo del amor del señor Torres por la obra cervantina, pero si pongo en tela de juicio que un artículo como el suyo, tan plagado de errores garrafales, sea digno de ser reproducido en una revista del prestigio de la de ustedes.

Entre los muchos errores que se pudieran señalar, destacan varios “mortales de necesidad”, en los que no creo que incurriera un muchacho de secundaria. Cuando el señor Torres se refiere a Cervantes como al Manco de Lepanto confunde lastimosamente la batalla del mismo nombre (1571, en Lepanto Costas Sur de Grecia, tremenda derrota de los turcos, por las flotas combinadas de España, Venecia y el Papado, comandadas por don Juan de Austria, como usted sabe), con la derrota de la Armada Invencible, que puso fin al poderío marítimo español, frente a Plymouth en In-

laterra, y que tuvo lugar en el año de 1588. Además de que se sabe que Cervantes nunca estuvo en “la de la Invencible”, sólo por lógica el señor Torres debió suponer que a los 41 que entonces contaba don Miguel, lleno de alifafes y con todas las privaciones y cautiverios sufridos para entonces, amén de un brazo menos no es creíble estuviera frente a Plymouth.

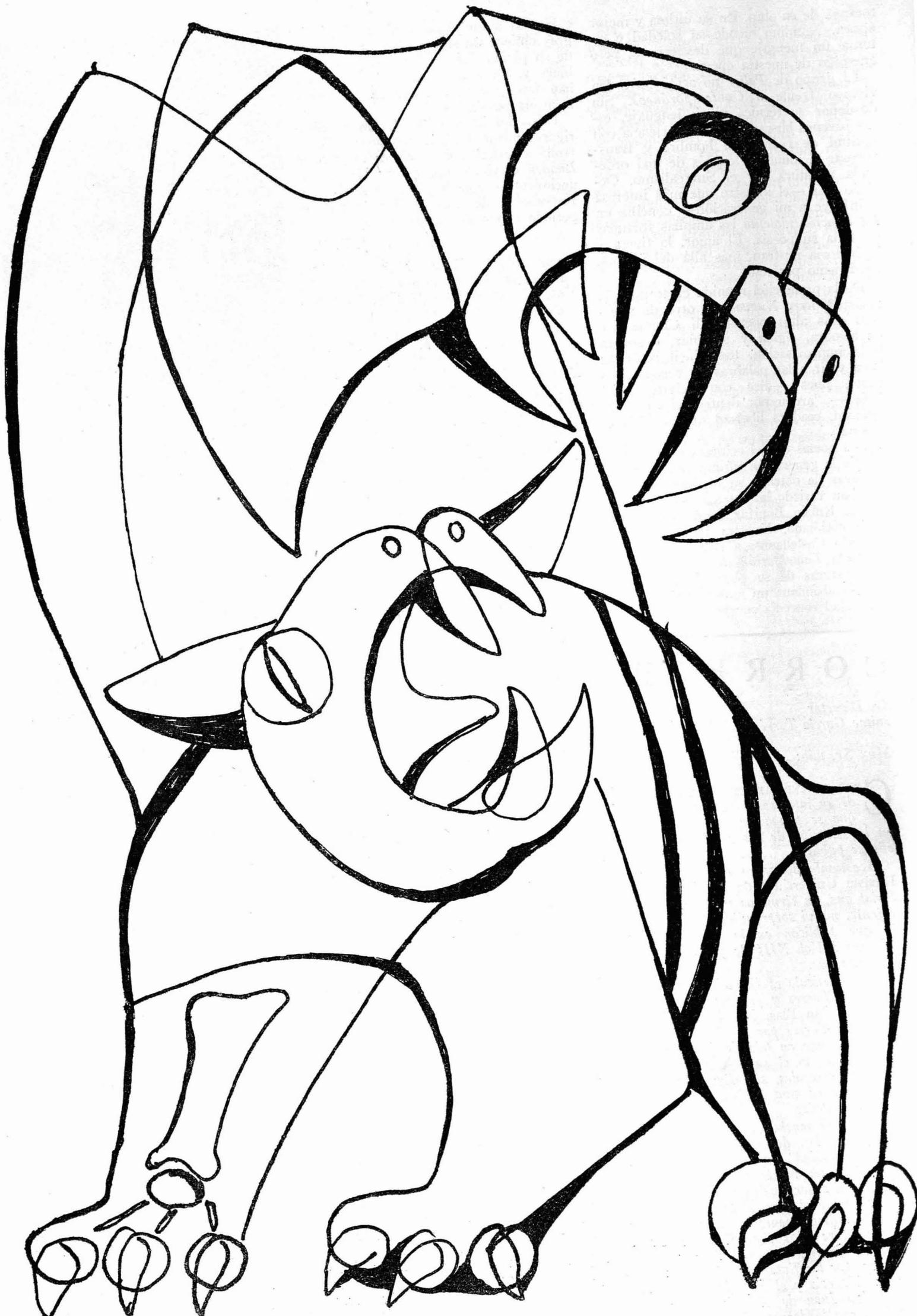
El señor Torres nos llama la atención sobre lo que él considera errata de Cervantes: las palabras *Huir* e *Hideputa*. El Diccionario de la Lengua Española, cuya falta de flexibilidad es notoria, todavía admite, como arcaísmos palabras como:

Huir = *Huir*; *Fumo* = *Humo*; *Fijo* = *Hijo*; *Figo* = *Higo*. Diariamente, todavía usamos la palabra *fugitivo*, con raíz del verbo *fugir*. Con respecto a *Hideputa*, se puede encontrar en dicho diccionario el siguiente artículo:

“HI.—com. Hijo. Sólo tiene aplicación en la voz compuesta *Hidalgo* y sus derivados, y frases como *hi de puta*, *hi de perro*”.

Por otra parte no es el único caso. Todavía usamos palabras como *hidalgo* (*fijo de algo*, *fidalgo*) y muy comúnmente *Usted* (*Vuestra merced*, *Vusarce*, *Vusted*).

Para averiguar el por qué de estas, al parecer caprichosas derivaciones, remito al señor Torres a la Gramática Histórica del señor Miguel Asín y Palacios. Es de suponer que si aún hoy estos giros son aceptados, como antiguos, en el Siglo XVI estarían a la orden del día. Así que no creo que el señor Torres deba preocuparse demasiado por las heri-



Dibujo de Pedro Coronel

(Ver en las páginas interiores. *Pedro Coronel, un pintor inesperado*, por Eunice Odio)