

UNIVERSIDAD

REVISTA DE LA

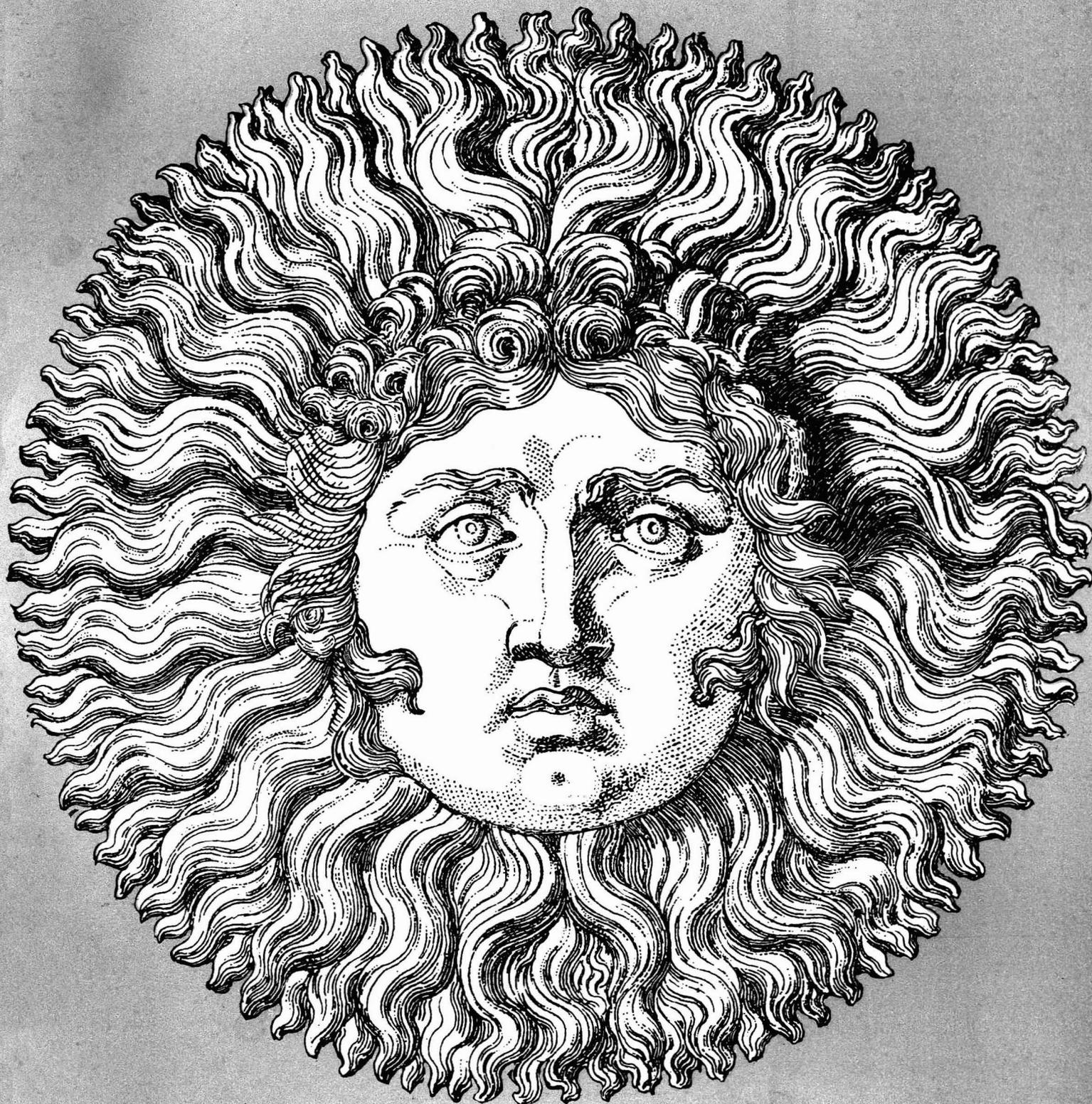
DE MEXICO

OCTUBRE 1962

LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

TEXTOS DE ROBERT GRAVES, GIORGOS SEFERIS,
STEPHEN SPENDER, LAWRENCE DURRELL,
ROBERT CONQUEST, PHILIP LARKIN.
POEMAS MEXICANOS DE MALCOLM LOWRY

EL HAMBRE EN LA AMÉRICA LATINA



Volumen XVII, Número 2

México, octubre de 1962

Ejemplar \$ 2.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Redacción:

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

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso

México 1, D. F.

Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

LA FERIA DE LOS DÍAS

Jaime García Terrés

TRES POEMAS

Malcolm Lowry

QUINCE AÑOS DE POESÍA: 1945-1960

*Ramón Xirau*UNA ENCUESTA SOBRE LA POESÍA
CONTEMPORÁNEA

SILA

Salvador Elizondo

REALISMO Y BARROCO

Francisco Ayala

EL COMBATE CONTRA EL HAMBRE

EN AMÉRICA LATINA

Josué de Castro

ARTES PLÁSTICAS

Ramón Xirau

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

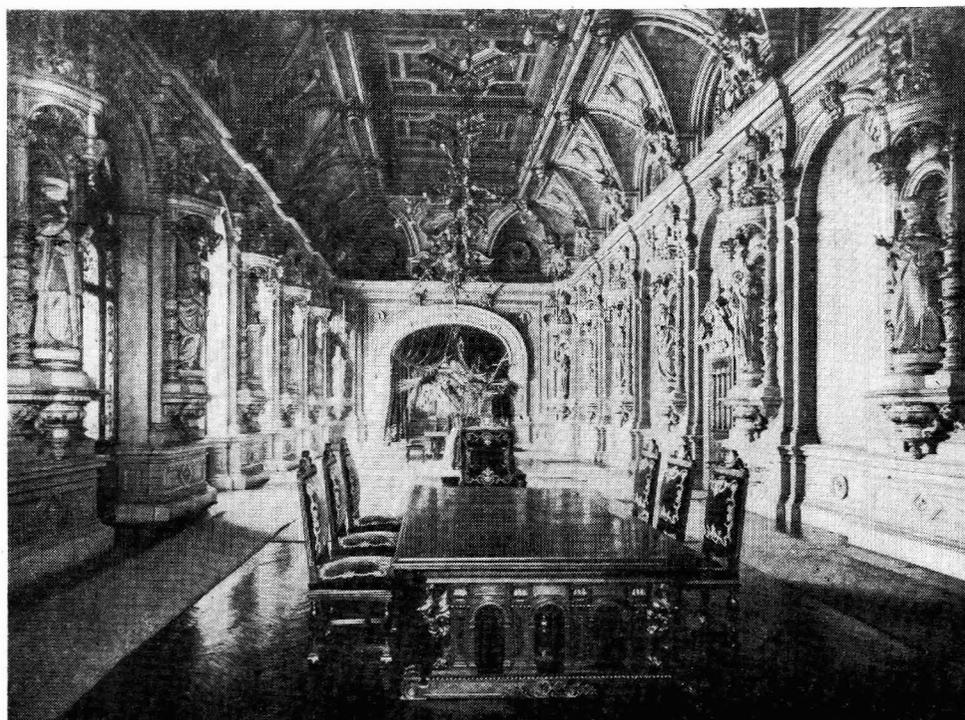
TEATRO

Jorge Ibarguengoitia

LOS LIBROS ABIERTOS

Carlos Valdés

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS



Ver: El Teatro de Jorge Ibarguengoitia

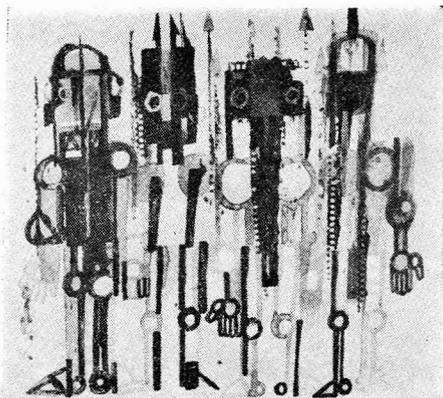
La feria de los días

I

El martes 4 de septiembre el diario *Novedades* informó que un grupo de agentes policiales habían decomisado en el aeropuerto central los libros y otros objetos que traían en su equipaje algunos "estudiantes viajeros". Y en seguida, el mismo periódico proporcionaba la lista del "material requisado", que "en alegre mezcla . . . mostraba, a la par de panfletos de propaganda sovietizante y fotografías de Marx, Lenin y Castro, la grabación de Pedro Infante llamada *Valses inmortales mexicanos*, un libro de poemas de Octavio Paz, las *Quince crónicas* de José Martí, el libro médico *Cardiopatías congénitas*, una gramática checa y una caja con estampillas de varios países". La nota informativa aseguraba, en fin para nuestro consuelo, que dicha "actividad policial" había-se realizado "con energía, pero sin rudeza".

II

Ésta no era la primera vez que ocurría un abuso semejante y, por supuesto, tampoco fue la última. Todos los días, desde hace ya mucho tiempo y sin que nadie haya considerado necesario hasta la fecha po-



ner un alto a la arbitrariedad, nuestro elegante aeropuerto central se convierte en escenario de esa clase de atropellos. En pocas ocasiones, sin embargo, se nos ha deparado una comprobación tan objetiva e incuestionable.



III

La información aludida demuestra, por lo menos, dos cosas. Primera: que en México existe una aduana de excepción al pensamiento, incompatible con la esencia de una verdadera democracia liberal y contraria a las garantías fundamentales de nuestra Constitución. Y segunda: que en el ejercicio de tamaña censura, en sí ilegal y atentatoria, la arbitrariedad de los agentes que la desempeñan —¿por mandato y ante la complacencia de quiénes?— ha llegado, como era de esperarse, a prescindir con el mayor cinismo de cualquier género de limitaciones o miramientos, fundados, no digamos ya en las leyes, sino siquiera en el más estricto sentido de la congruencia inquisitorial.

IV

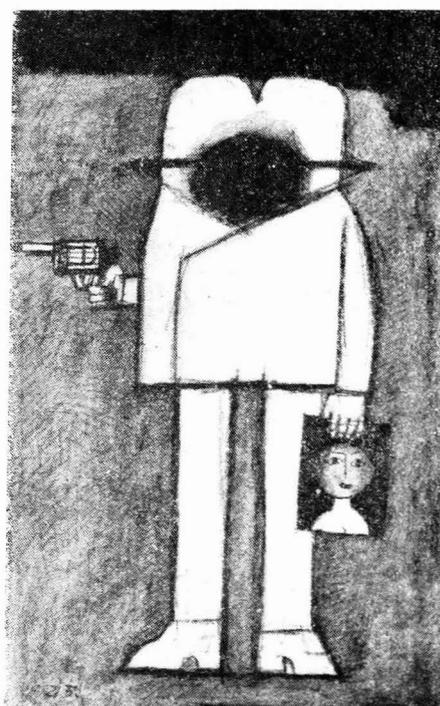
Malo, muy malo, que se decomisen los libros de Marx, o de quien sea. Las ideas no se combaten con "requisas" ni con agentes de la policía. Y cuando ello se hace, resulta impo-

sible pretender al propio tiempo que se está defendiendo la democracia; porque en realidad se la está destruyendo o invalidando.

V

Pero es todavía más grave que la tarea fiscalizadora, sobre tolerarse y aun fomentarse, quede confiada a personas incapaces de ostentar el mínimo criterio, investidas de una autoridad ciega que no conoce fronteras ni prudencia. A lo ilegítimo se agrega hoy lo absurdo; a lo odioso se aúna ya lo grotesco. Pero en el fondo trátase de una evolución previsible. Recuerdo aquella clara admonición de Archibald MacLeish: "Puede tenerse la seguridad de que si se empezara por reconocer el derecho a la libertad de expresión únicamente a quienes creen en ciertos principios y por negárselo a quienes creen en otros, se acabaría, tarde o temprano, negándose a todos."

—J. G. T.



Tres poemas mexicanos

Está negro el volcán

Está negro el volcán, y el trueno de repente
 engulle las haciendas. Con tal oscuridad mi pensamiento
 descubre a muchos hombres en el acto
 de la generación, agachados, de pie,
 sentados, en cuclillas, extendidos, alados,
 millones de trillones de billones de hombres lamentándose,
 cabe la mano exangüe de la mujer eterna.
 Miro sus órganos petrificados en rocas gigantescas,
 cayéndose a pedazos ya. . .
 Y esos llantos que son quizá las quejas de los moribundos,
 acaso los gemidos del amor—

Delirio en Veracruz

¿Adónde ha ido la ternura?, interrogó al espejo
 del Hotel Biltmore, cuarto 216.
 ¿Puede asimismo su reflejo apoyarse en el vidrio, preguntándose
 adónde he ido yo, en cuál horror camino?
 Algo se queda con angustia mirándome detrás de tu empinada
 frágil barrera. ¿Es ella? La ternura
 estuvo aquí, en este cuarto, en este
 lugar, su forma vista, sus gritos escuchados,
 por ti. ¿Qué confusión advierto? ¿Soy
 aquella imagen superpuesta?
 ¿Es aquello el espectro
 del amor que solías reflejar?
 ¿Ahora con un fondo de tequila, colillas, cuellos sucios,
 perborato de sodio, y una página
 emborrionada para los difuntos, descolgado el teléfono?
 Rabioso, destrozó todos los vidrios de la pieza.
 (Calcularon los daños en 50 dólares.)

La cárcel de Oaxaca

He conocido una ciudad de noches espantosas,
muy más que las de Kipling o de Thompson...
Noches en que la última semilla
de la esperanza vuela abandonando
la mente efímera del nieto del invierno.

En el rincón tiritita el muchachillo ebrio;
el asesino lo consuela, pues con nosotros hállase
también la compasión.

¡Los rumores nocturnos son demandas de auxilio
provenientes del pueblo y del jardín que desaloja
a quien algo destruye!

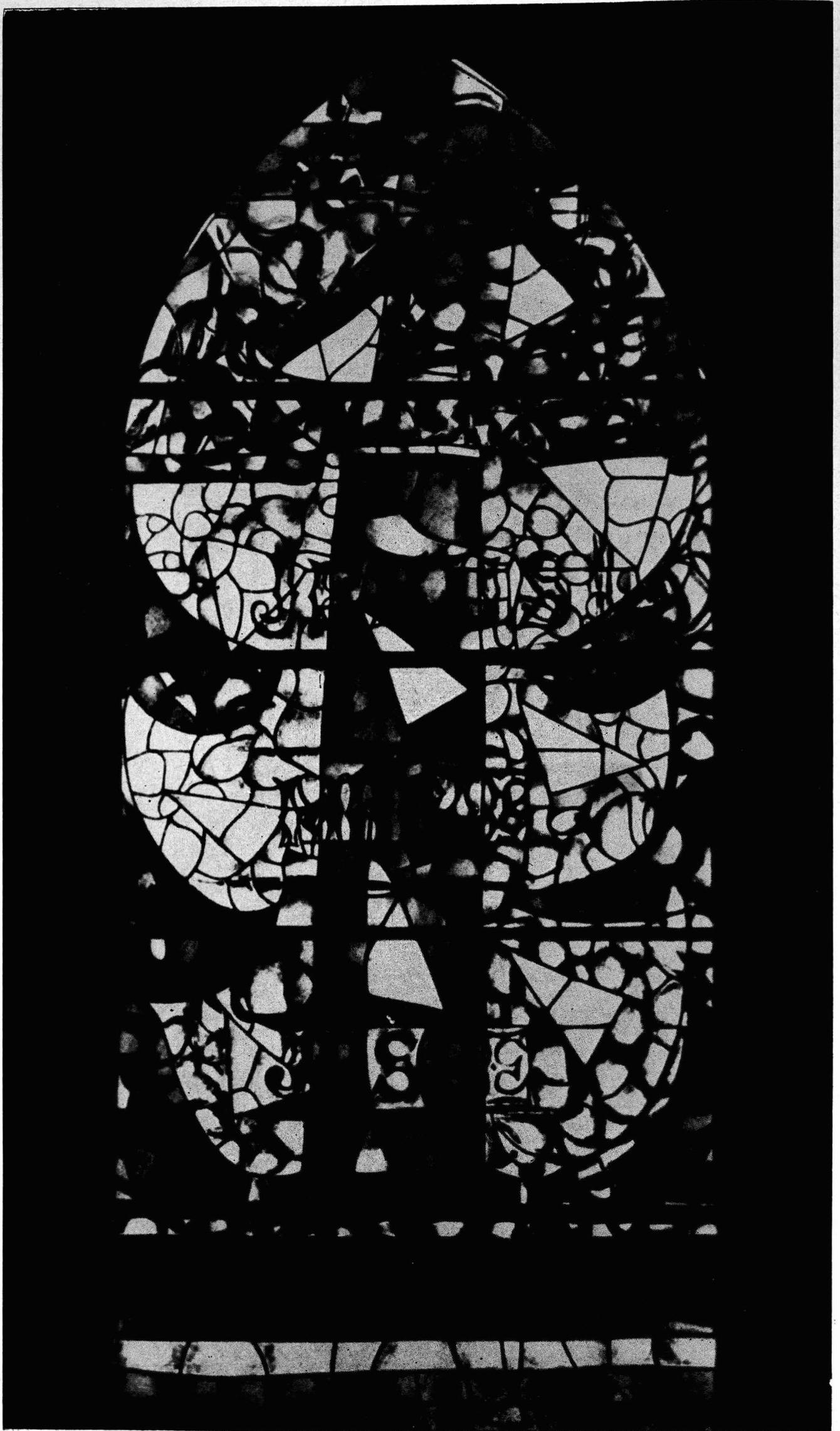
La sombra del guardián se mece sobre el muro,
la sombra de la lámpara es parda sobre el muro;
y en la pendiente de la catedral
con lentitud la cruz se balancea
—un poste y sus alambres, movidos por el viento—.

Y yo crucificado entre dos continentes.

Pero ningún mensaje aquí me solicita,
oh muchedumbre, yo que estoy aquí—
(donde la sífilis se cura con linimento de Sloan,
y las bubas con otra dosis de lo mismo).

de Malcolm Lowry

Versiones de Jaime García Terrés



Quince años de poesía: 1945-1960*

Por Ramón XIRAU

La poesía moderna se inicia hace más de siglo y medio en Alemania. Cuando Víctor Hugo cansaba los caminos del exotismo y del misterio objetivo —es decir, del no misterio—, los poetas alemanes habían iniciado ya desde hacía tiempo el verdadero romanticismo. Y es que el romanticismo no es primordialmente la expresión de patrias lejanas o de canciones de pirata a lo Espronceda, sino impresión de interioridad, vínculo a sí, ahondamiento en la conciencia y en la quilla sumergida de la subconciencia. A semejanza de los místicos, Hölderlin o Novalis buscan, según la expresión del último "La Noche, sagrada e inexpresable". A diferencia de los místicos suelen quedarse en la noche, en los mitos de la noche, o en el absoluto hecho de olvidos del "sueño eterno" (Novalis).

Creo que era importante dejar asentados los hechos por dos razones. La primera de ellas es que casi todos los especialistas hacen partir la poesía moderna de Baudelaire y del simbolismo francés. No van del todo errados, aunque pecan de exceso de economía. El simbolismo francés no es explicable como un hecho meramente francés. Cuando este simbolismo se expresa en la voz endiosada de un Mallarmé, este mismo endiosamiento es un eco del misticismo truncado e introspectivo de los románticos alemanes; cuando anochece en el Nerval del "sol negro de la *Melancolía*", remite a Novalis, a Hölderlin y a Moritz el novelista. El simbolismo francés, originalísimo, tiene sin embargo claras raíces románticas y prolonga en buena parte este romanticismo íntimo, místico, autocontemplativo de los alemanes.¹ Esta primera razón nos conduce a la segunda: la poesía moderna es de esencia romántica.

¿Qué entender aquí por romanticismo? En sus ensayos de *The Enchanted Flood*, Auden traza un doble símil pertinente. El romanticismo, piensa Auden, queda bien simbolizado por el barco; el classicismo, por la casa. Aceptemos esta abreviatura del problema. El romántico suele ser, en efecto, un poeta del movimiento, del cambio y, a veces, del progreso. No es casual que el siglo XIX vea nacer filosofías del movimiento, llámense existencialismo, vitalismo, marxismo o historicismo. Nuestro siglo sigue siendo tiempo de ideologías cuyo sustrato es el cambio. En algunos casos el cambio se presenta con la violencia de las velocidades que preconizaba Marinetti en el *Manifiesto futurista*; en el caso del surrealismo se ofrecía como una penetración en los escondrijos de la conciencia —actitud similar a la de un Lichtenberg o un Novalis.

Fuera del campo de la poesía y de las artes, en lo más inmediato de la vida cotidiana, nos dominan las ideas de progreso, de experimentación, de búsqueda insaciable de una constante proyección hacia el futuro. Las filosofías de nuestra época también obedecen a este sustrato de movimiento. Heráclito toma venganza de Parménides. Bergson busca en las tensiones espirituales el verdadero tiempo vivido; Whitehead, filósofo de la naturaleza, encuentra que la "realidad última" está hecha de acontecimiento y de creatividad; Heidegger medita sobre la constante futurización que nos conduce hasta la muerte; Camus busca en la acción el sentido de la vida; y, más recientemente, Teilhard de Chardin ve la salvación del hombre socializado en un crecimiento de conciencia que de la Pre-vida a la Vida y de la Vida al Pensamiento, conduce a un renacimiento espiritual de todas las cosas y de todas las conciencias.

Hasta aquí por lo que se refiere al movimiento. Pero la otra esfera del romanticismo, la de la profundidad de la conciencia, la de los "abismos" del alma, también se encuentra en la mentalidad contemporánea. En esta dimensión de profundidad interior coinciden movimientos y poetas tan distintos como Juan Ramón Jiménez, William Butler Yeats, Dylan Thomas o el surrealismo.

Tales son los marcos generales. Volvamos ahora los ojos a los últimos quince años de poesía. No se extrañe el lector si no me refiero aquí a poetas de primer orden —Saint-John Perse, Juan Ramón Jiménez, Yeats, Eluard— cuya obra continuó después de la Segunda Guerra Mundial, pero cuya voz estaba ya bien afirmada por los años de 1930. Me limitaré, por consiguiente, a los poetas más recientes y aún, entre ellos, a unos cuantos que me parecen especialmente significativos. No se extrañe el lector tampoco si, en general, me refiero a estos poetas

* Conferencia leída en el ciclo *Panorama viviente de las artes*, del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

por países. No creo en las fronteras poéticas. Creo más bien que la poesía está hecha para romper fronteras y que es una de las pocas formas de comunidad que le quedan al hombre moderno. Si procedo por países es tan sólo para alcanzar una mayor claridad en la exposición que sigue.

FRANCIA

No es paradójico empezar a tratar la poesía francesa de hoy, mencionando el nombre de Sartre. Es bien sabido que Sartre no es un poeta y se sospecha que no acaba de tener grandes simpatías por los mundos de imagen que crean los poetas. Y es que Sartre, que prácticamente se inició en los campos de la filosofía con dos estudios ya famosos sobre la imaginación,² considera que la imagen es una forma degradada del pensamiento. El pensamiento abstracto es claro, distinto y se refiere a objetos. La imagen, tan sólo se refiere a sí misma. Este recuerdo de un mar azul, este amarillo de una naturaleza muerta se quedan en recuerdo del mar azul y en la cualidad sensible del amarillo. Es decir, para Jean Paul Sartre, las imágenes carecen de significación. De ahí que Sartre piense que el prosista, que a su parecer procede mediante el pensamiento, deba "comprometerse" en la acción puesto que su palabra es significativa. El poeta, en cambio, puede permitirse el lujo de ausentarse de la acción, puesto que sus palabras crean nuevas cosas imaginarias, nuevos objetos fantásticos que nada tienen que ver con la vida comprometida.

Ahora bien, el hecho de que Sartre niegue significación a la poesía no es meramente casual. Tiene, por lo pronto, antecedentes en la poesía francesa misma. Cuando Mallarmé endiosado quería abolir la realidad para recrearla, adoptaba sin duda la actitud del poeta-creador-todopoderoso. Pero Mallarmé sabía muy bien que el hombre no es Dios y que el poema o el libro absolutos son imposibles. Entusiasmado en el sentido real de la palabra, Mallarmé acabó por ser también un poeta profundamente desilusionado.³ Sus objetos-poema no podían abolir el azar. Pero si la actitud de Sartre tiene antecedentes, no deja de tener confirmaciones en la obra de algunos de los poetas que actualmente en Francia se dedican a la paciente labor de negar el significado de la poesía. Entre los que toman o han tomado semejante actitud hay un gran poeta: Henri Michaux; un buen poeta: Yves Bonnefoy; y un poeta mediocre pero significativo: Isidore Isou.

Aforístico, poeta entre prosa y verso en la tradición de Rimbaud, partidario de la "espontaneidad mágica" como los surrealistas, Michaux es, muchas veces, un autor escrito por sus propios poemas, un poeta donde la magia inconsciente domina la realidad consciente. No deja de ser Michaux un poeta del humor, un poeta que cree que "cuando un hombre se ha vestido de alejandrino, tiene muchas dificultades para recobrar su estado civil". Pero si hay humor en su poesía, suele predominar en ella la objetividad envolvente de la magia. Alain Bosquet ha querido ver en Michaux a un poeta que se niega a nacer. Habrá que decir, para completar esta imagen, que si por un lado se ha negado a nacer, por otro ha querido siempre renacer en este esfuerzo de penetración hacia sí que más y más lo convierte en uno de los poetas experimentales de nuestros tiempos. En los últimos años Michaux ha buscado nuevas formas de expresión poética en los efectos de las drogas y, especialmente, al igual que Aldous Huxley, de la mescalina. La virtud de *Misérable miracle*, resultado de estos nuevos experimentos, está en la intensificación de las imágenes que conducen al poeta a encontrar un "fenomenal hormiguar de posibilidades". Poeta de las "situaciones abismales" (Alain Bosquet), Michaux no niega las significaciones, pero prefiere el agrandamiento a veces monstruoso de la experiencia interior a la comunicabilidad de esta experiencia. Su exasperada búsqueda del propio ser le lleva a desnacer del medio de las otras conciencias y a entregarse a los objetos creados por su imaginación. Más que llegar a la realidad por la imaginación, Michaux parece concebir la imaginación como única realidad.⁴

Yves Bonnefoy, cuyo libro más importante es *Hier régnant désert*, es, al mismo tiempo, un poeta más claro, más clásico y más negativo que el Michaux de todas las imaginaciones. Es Bonnefoy el poeta que piensa en "las procesiones de la luz / en el país sin nacer ni morir", el poeta de "las joyas de la muerte



"el lugar del hombre en el universo"

infantil profunda", el poeta de aquella belleza "que arruina el ser". Preciso y gris, exacto y piedra, medido y angustia, Bonnefoy quiere expresar una "teología negativa". Teología negativa en dos sentidos bien claros de esta conjunción de palabras: negación de toda teología en el sentido clásico del término; negación también de la poesía —nueva teología en potencia— cuyo significado Bonnefoy se decide a anular en una serie de hermosos poemas. El mundo de Bonnefoy es alusivo, pero cuando tratamos de precisar el referente real de sus alusiones pronto vemos que no existe. El mundo que rodea al poeta es "una habitación de símbolos", pero símbolos que nada significan, símbolos que vienen a decirnos que toda significación desaparece cuando hemos "caminado sin que llegue el día". En unas palabras que son el exacto anverso de Mallarmé, Bonnefoy puede decir: "La imperfección es cumbre."⁵

Muy distinta es la actitud de Isidore Isou fundador del "letrismo". En su "Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique", Isou nos dice que las palabras carecen de sentido. La idea no es nueva puesto que toda poesía se ha hecho en buena parte a pesar de las palabras y quebrando el significado cotidiano de las palabras. La novedad de las ideas de Isou consiste en la afirmación de que las palabras no pueden emplearse poéticamente ni tan sólo mediante el quebrantamiento de sus significados habituales. En términos que recuerdan a los futuristas y a los dadaístas, Isou afirma que "todo delirio es expansivo". Como la palabra es "la primera estereotipia", es decir, la negación de los "impulsos", de la "efervescencia", de la "expresión", Isou decide renunciar a las palabras y promete —sin verdaderamente cumplirlo— "revelar las palabras por las letras". La poesía "letrista" —moda de pocos, actitud solitaria— quiso expresarse mediante "palabras sin sentido", "palabras de significaciones escondidas tomadas por sus letras", "onomatopeyas". El fracaso natural del letrismo era el fracaso de las insignificancias superficiales.

No quiero dejar la impresión de que todos los poetas de Francia se confabulen en su ardor por no significar. Patrice de la Tour Du Pin, poeta de brumas, bosques, cacerías angélicas y salmos progresivamente complejos, quiere crear un mundo de leyenda; Pierre Emmanuel, mítico y místico, es un poeta encarnado que no acaba de confirmar sus promesas de preguerra; Jacques Prévert se acerca con *Paroles* al habla del pueblo parisino; Léopold Sédar Senghor hace estallar la sensualidad de su Senegal nativo; Claude Roy se inclina a las formas clásicas y pre-clásicas. Pero si una línea de pensamiento poético destaca en Francia sobre las demás, es todavía aquella que, partiendo de

las últimas manifestaciones del surrealismo, niega al poema en el cuerpo mismo de la poesía. De hecho la nueva poesía francesa no alcanza la altura de los poetas de la pre-guerra. Es demasiado pronto para llevar a cabo juicios definitivos. Y, sin embargo, es ya posible decir que en los últimos quince años la poesía francesa es víctima de una baja de temperatura que acaso se deba a un intento de renovación sólo concebido —salvo juveniles excepciones— dentro del marco de las grandes teorías y hechos poéticos de 1920.

INGLATERRA

Tampoco la Inglaterra de la postguerra podría ofrecernos poetas de primer orden como Yeats, Eliot, o Auden a no ser por la presencia de Dylan Thomas.⁶

Thomas nace en Gales y de Gales. Y no es que la poesía de Thomas sea en ningún momento poesía popular; hay en ella, sin embargo, raíces mágicas brotadas del solar de su infancia que le permiten crear un mundo mitológico, donde predominan la muerte y la feroz iluminación de las imágenes. Patético, violento, humorístico a veces, siempre mágico, a menudo religioso, Dylan Thomas no teoriza como varios de sus contemporáneos franceses. Su poesía no se refiere a la posibilidad o a la imposibilidad de significar. Directamente, sin más que las palabras unidas a golpes de imágenes nuevas, simple y sencillamente se entrega a todas las significaciones. Puede, con un poderío único, significar la muerte:

*La luz estalla donde el sol no brilla;
donde no corre el mar las aguas del corazón
impulsan sus marcas;
y, rotos fantasmas con luciérnagas en la cabeza,
las cosas de la luz
atraviesan la carne donde la carne no cubre los huesos.*

Puede significar también un mundo hecho de "visiones y plegarias", cuando el poeta "ahora perdido en el Uno que deslumbra", se descubre a sí mismo, bautiza la tierra con el sol y recuerda su infancia luminosa "dorada en el esplendor de sus ojos".

El propio Thomas precisa su intención poética en una brevísima y nada teórica nota a sus *Collected poems*:

"Leí una vez la historia de un pastor a quien preguntaron por qué hacía ofrendas a la luna para proteger sus rebaños. Contestó el pastor 'Buen imbécil sería si no lo hiciera'. Estos poemas, con todas sus crudezas, dudas, confusiones, están escritos por amor al Hombre y en alabanza a Dios. Y buen imbécil sería yo si así no fuera."

Los poetas ingleses posteriores a Thomas prefieren a veces un lenguaje más exacto, más preciso y más frío. Tal es el caso de Roy Fuller, Kingsley Amis o Donald Davie. Otros, como Vernon Watkins, se inclinan a seguir la línea imaginativa creada por Edith Sitwell, Dylan Thomas o anteriormente el americano Hart Crane. Entre todos ellos parecen destacarse dos poetas recientes: Thom Gunn y Ted Hughes. Ambos coinciden en una forma medida, en una buena dosis de ironía y en ciertas reminiscencias románticas sobre todo presentes en los poemas de Hughes. Gunn y Hughes difieren, principalmente, por los temas que tratan y por las técnicas que emplean. Gunn suele narrar, en estilo muy claro, para hacer surgir la poesía de situaciones anecdóticas. Hughes traza en buena parte de sus poemas un bestiario, presidido por los halcones, los jaguares o la serpiente espejo de Cleopatra. También muy claro, el mundo de Hughes no es un mundo tranquilo; es un mundo donde vigilan, acechándose entre sí, las miradas multiplicadas de los animales. Philip Larkin se inclina, como Gunn y Hughes, a lo que Gunn ha definido como "la disciplina de la forma".

Un hecho subraya la nueva poesía inglesa, hecho que acaso sea más visible entre los prosistas de la generación de los "angry young men". Podría precisarse en estas palabras de John Press: "El lanzamiento de las bombas atómicas en el Japón y las consecuencias de este acto destructivo, han dejado tras sí un sentimiento de inquietud y de culpabilidad que penetra gran parte de la poesía contemporánea. La posibilidad de una guerra atómica, y la sospecha de lo que ella significaría para los individuos y para la humanidad, han alejado a los poetas de la política en sus aspectos superficiales y les han obligado a pensar acerca del lugar del hombre en el universo."⁷

OTROS PAÍSES DE EUROPA

Me perdonará el lector si me entrometo en poetas de dos lenguas que solamente leo traducidas: el alemán y el ruso. El atrevi-

miento se justifica por la conciencia de que, en los dos países, existe una actividad poética importante.

En Alemania se entremezclan dos sentimientos: el de la agudeza de la guerra fría, y el de la culpa originada por el régimen nazi. Los poetas alemanes de generaciones anteriores (Brecht, Harp, Benn) regresaron a Alemania y escribieron una poesía realista y concreta. Entre los más jóvenes parece dominar una necesidad de regresar a las cosas mismas para escapar al caos de la *Weltanschauung* abstracta y mítica de la Alemania nazi. Esta necesidad se expresa en forma de enumeraciones que sirven de coordenadas en el poema *Inventario*⁸ de Gunther Eich:

*Ésta es mi gorra
éste mi abrigo
ésta mi navaja
en estuche de lino.*

*Ésta es mi libreta
éste es mi cuadro
ésta es mi toalla
éste es mi hilo.*

Las enumeraciones, típicas de los poetas expresionistas, sirven a Eich, el mejor de los escritores para radio de Alemania, para volver a fijar el mundo en toda su intensidad cotidiana.

También a rechazar los sueños contribuyen los más jóvenes: Paul Celan, obsesionado por la muerte concentracionaria, Ingeborg Bachmann, sensible y nocturna, Han Magnus Enzensberger, satirizador de la nueva "sociedad opulenta".

En la URSS, la voz de los nuevos poetas parece hacer oír ecos de verdadero deshielo. La lección poética de Maiakovski, lección que enseña a decir la verdad aun a riesgo de la propia vida, es seguido por Alexander Sergeyeovich Esenin-Volpin. *El cuervo*, escrito a imitación consciente del poema de Poe, es una de las críticas más violentas que hayan aparecido del sistema político de Rusia. El *Tratado filosófico libre* (Esenin-Volpin es un lógico de primer orden) critica los sistemas idealista y dialéctico, y ha sido tan sólo publicado en el extranjero. Esenin-Volpin, que es hijo natural de Sergei Esenin, ha sufrido prisión repetidas veces. No así el más joven y acaso el más célebre de los nuevos poetas rusos: Evgeny Evtuchenko. A los 29 años

de edad Evtuchenko critica la burocracia soviética. En un momento de anti-semitismo por parte de la burocracia rusa, Evtuchenko escribió su poema *Babii-Yar*, para recordar el lugar, cerca de Kiev, donde fueron asesinados setenta mil judíos por los nazis. En una visita reciente a Inglaterra y los Estados Unidos, Evtuchenko ha hecho notar las coincidencias entre su poesía de protesta y la protesta de las nuevas generaciones de poetas occidentales.

ESTADOS UNIDOS

La poesía norteamericana está, desde hace unos quince años, en estado de efervescencia. Creo que puede decirse, sin mucho temor, que de todas las nuevas poesías es la más vital y tal vez la más prometedora.

Dominada durante algunos años por la poesía académica que se escribía en las universidades —Kenneth Rexroth y Kenneth Patchen, son una gran excepción que confirma la regla— la poesía norteamericana parecía lanzada a una suerte de neopreciosismo. No tardó, sin embargo, en llegar la rebelión que suele llamarse, desfigurando la realidad, poesía *beatnick*. Este término, que popularizó Jack Kerouac, se refiere primordialmente a unos cuantos poetas entre los cuales el más destacado es Allen Ginsberg. De hecho, podemos distinguir en la poesía americana contemporánea cuatro grupos: el de *Black Mountain Review*, en torno a Charles Olson y Robert Creeley; el del Renacimiento de San Francisco, cuyo mayor poeta es Robert Duncan y cuyo más claro propagandista y editor es Lawrence Ferlinghetti; y finalmente el grupo propiamente *beat*, con Allen Ginsberg, Jack Kerouac y Gregory Corso. Además de estos grupos, bastante unidos entre sí, sobresale una poetisa: Denise Levertov.

Lo que todos estos poetas tienen en común es un igual sentimiento de rebeldía ante la sociedad que los rodea, y una necesidad de expresar, a veces a brochazos que recuerdan las pinturas de Jackson Pollock, lo que sinceramente sienten. Ha dicho recientemente la novelista inglesa Iris Murdoch que la sinceridad es secundaria en relación a la verdad. Yo diría que en el caso de los mejores poetas norteamericanos jóvenes la sinceridad es la verdad.



"El pensamiento abstracto es claro, distinto y se refiere a los objetos"

Desde el punto de vista estilístico, Charles Olson y Robert Duncan han definido claramente las intenciones de la nueva generación. "La forma — escribe Olson — nunca es más que la extensión del contenido" (*Projective verse*). Con lo cual Olson viene a decirnos que la forma no existe en y por sí misma. Las formas estilísticas dependen de la necesidad de expresar un contenido humano real. La nueva poesía suele seguir la idea de Olson de una "composición por campos", en la cual se diluyen las nociones de verso, estrofa, forma general del poema. La mayoría de los nuevos poemas están escritos partiendo de diversos centros asociativos que acaban por formar unidades hechas de diversos y multiplicados núcleos dispersos.

Esto no quiere decir que los nuevos poetas norteamericanos sean poetas abstractos — no creo que pueda serlo ningún verdadero poeta. La mayoría de ellos concordarían con esta frase de Robert Duncan: "Crece el deseo de regresar a la composición abierta en la cual los accidentes y las imperfecciones del lenguaje podrían despertar presencias de seres humanos." Composición por campos coincide aquí con la idea de composición abierta. En otras palabras, los poetas norteamericanos tienden a buscar, como lo hizo Whitman, un verdadero nivel de comunicación humana. Esta comunicación puede encontrarse en la violencia y en la rebeldía, pero se encuentra sobre todo en el anhelo de encontrar seres humanos decididos a la salvación, hoy que vivimos, por decirlo con Riesman, en un mundo de "multitudes solitarias".

Dentro de esta línea de poesía abierta y comunicable es posible ya destacar a cinco poetas de verdadera presencia y mayor promesa: Robert Duncan, Charles Olson, el Hermano Antonino, Allen Ginsberg y Denise Levertov.

Charles Olson (nacido en 1909) es el autor de un texto célebre en prosa: *Call me Ishmael*. Después de la guerra se ha afirmado principalmente como poeta. El más teórico de los nuevos poetas, Olson logra en *The Kingfisher* ese verso que gusta llamar "proyectivo". En una mezcla de leyenda, reminiscencias míticas —griegas o aztecas—, Olson alterna la lógica más estricta con el delirio extremo. El poeta que sabe que "estar en distintos estados sin cambiar no es posible", es también el que irrumpe en el poema con el deseo de comerse "las pinturas coloridas de todas las cosas". Es el que sabe, sobre todo, "con qué violencia se compra la benevolencia" en este mundo nuestro.

Robert Duncan —nacido en 1919— pertenece al grupo del Renacimiento de San Francisco. De él ha podido escribir Kenneth Rexroth en *Assays*: "Sus poemas tienen una noble gravedad que no esperamos de nuestros contemporáneos." Poesía de contraposiciones violentas:

*Las islas son benditas
(malditas), las islas que nadan bajo el sol.*

Poesía también que "oye las fábricas de miseria humana produciendo mercancías".

Poesía que sabe que "esto es magia". Es una "dispersión apasionada". Poesía que sabe, principalmente, que el mundo contiene vastas permanencias y las encuentra en la sabiduría clásica, en la integración de la ciudad terrestre y la ciudad celeste y en la "permanencia de Psique".

No es de los menores méritos de Duncan saber unir, en un todo consistente la mitología helénica, la protesta social, el conocimiento de las letras clásicas y la palabra cotidiana que Duncan, como Olson —como Shakespeare, diría Olson—, reclamara para sí. Y después de este saber, su saber fundamental: el saber que la poesía es, ante todo, revelación por imagen:

*En la colina, antes que el viento llegara
la hierba se movía hacia el mar único
danzando en olas hoja a hoja.*

Allen Ginsberg (nacido en 1926) se hizo célebre por su poema *Howl*. Tanto en *Howl* como en *Kaddish*, Ginsberg se muestra poeta de tono épico. Su misma idea de que cada verso debería durar lo que dura la capacidad respiratoria es ya un concepto épico. Quejumbroso y doloroso a veces, violento cuando ve "los mejores cerebros de mi generación destruidos por la locura, hambrientos histéricos desnudos", Ginsberg reúne la violencia y el deseo profundo de comunidad que encontraríamos en Whitman o en el García Lorca de *Poeta en Nueva York*. En *Kaddish* predomina, a pesar del tono también épico, un sentimiento de ternura que apenas apuntaba en los primeros poemas de Ginsberg, el poeta respiratorio, el poeta, en el sentido textual de la palabra, inspirado.

El hermano Antonino, dominico cuyo nombre es William Ever-son, nació en 1912. Después de años de dificultades y angustias

se convirtió al catolicismo y entró en la Orden de los Dominicos. Su poesía es especialmente interesante porque sintetiza toda la violencia estilística de la nueva generación con un sentimiento de la naturaleza y de la vida animal que solamente cabe calificarse de franciscano. Su *Cántico a los pájaros del agua* es una oración que renueva las oraciones de las *Florejillas*. Los pájaros mudos, los pájaros de "picos cuajados de sal", de picos que "no están hechos para el canto", entonarían un himno en "alabanza del Señor".

Denise Levertov (nacida en Gales en 1931), es la poetisa más perfecta del nuevo grupo norteamericano. Dice con razón Kenneth Rexroth que la poesía de Denise Levertov muestra "una suerte de gracia animal de la palabra". Tan precisa como Cummings, tan exacta en sus metáforas como Yeats, une Denise Levertov la sensibilidad, la ironía y la inteligencia. Cuando describe el cisne dice:

*Su forma habla de deslizamiento
aun si nunca hubiéramos visto un cisne.*

Nada pesimista, encuentra belleza aun en la "perspectiva de cielo encajonado por las avenidas", en la "hilera de tiempo abierto en las afueras del invierno". Pocos poemas dan idea de su capacidad de síntesis humorística y sensible como estas diez líneas que constituyen *La partida*:

*¿Ya tienes la luna a salvo?
Por favor, apricta un poco más los hilos.
Mete el pan más adentro
la luz lo está aplastando — una barra de pan
de oro tostado y tan blanca por dentro
como ya no se ve todos los días.
Y por Dios, al final,
¡no vayamos a irnos sin el mar!
Ponlo allí, entre los zapatos y ata
la luna atrás. ¡Ya es hora!*

Entre la proyección lógica y frenética de Olson, el grito apasionado de Ginsberg, la ironía musical de Denise Levertov, la mística del hermano Antonino, la nobleza clásica de Robert Duncan, la poesía norteamericana moderna quiere comunicar. Su principal virtud, ahora como en los tiempos de Whitman, es la que otorga una conciencia de la soledad lanzada hacia la comunicación.

Y así llegamos al término de este esbozo de poesía contemporánea. El espacio de que disponía no me ha permitido referirme a la poesía en lengua española. He preferido mencionar algunos poetas de lenguas extranjeras porque he supuesto, bien o mal, que nuestros poetas nos son más conocidos. Nadie entre nosotros olvida ni puede olvidar la presencia hispánica —y ya universal— de García Lorca, Neruda, Vallejo, Borges, Huidobro, Aleixandre, Paz. Todos sabemos de las tentativas por hablar claro, hablar "en castellano", de Blas de Otero, Gabriel Celaya y, sobre todo, del mejor poeta actual de España: José Hierro. Aquí, entre nosotros, una nueva generación ha alcanzado ya madurez en los nombres de Alí Chumacero, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño, Tomás Segovia, Marco Antonio Montes de Oca. No olvidamos —no deberíamos olvidar— a nuestros poetas. Por esto quiero recordar a algunos de ellos cuya muerte hace más presentes y más vivos. Se llaman: Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Emilio Prados, Enrique González Martínez, Juan José Domenchina, Xavier Villaurrutia, Manuel Altolaguirre. Todos ellos poetas del "tercer mundo", como decía Juan Ramón. Todos ellos vivos poetas de este año de 1962.

¹ No debe verse necesariamente una influencia directa de los poetas alemanes, sólo perceptible a las claras en Nerval. Para la historia de este tema central, consúltese ALBERT BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño*.

² La imaginación y sobre todo el magistral estudio sobre *Lo imaginario*.

³ Esta desilusión es principalmente manifiesta en *Igitur* y en *Un coup de dés*.

⁴ Véase ALAIN BOSQUET, *Verbe et vertige*.

⁵ Anverso de una misma moneda cuando vemos que el Mallarmé de las perfecciones acaba por convertirse en el poeta con conciencia desilusionada de límites.

⁶ Aunque Thomas había publicado antes de la guerra, la mayor parte de su obra es de los años de la guerra y de la postguerra.

⁷ JOHN PRESS, *La poesía inglesa desde la última guerra*, *Revista Universidad de México*, abril de 1958.

⁸ En el doble sentido de lista y descubrimiento.

Una encuesta sobre la poesía contemporánea

Las siguientes preguntas fueron enviadas a varios poetas para que contestaran individualmente o las emplearan como base para una declaración general sobre la poesía de hoy.

- a) *¿Sería más eficaz la poesía, y por tanto interesaría a más gente más profundamente, si estuviera comprometida con los problemas de nuestro tiempo?*
- b) *¿Siente usted que sus puntos de vista sobre política o religión ejercen influencia sobre la clase de poesía que escribe? Por otra parte, ¿siente que la poesía tiene otro uso además del placer?*
- c) *¿Siente alguna insatisfacción con el poema lírico corto como medio poético? Si es así, ¿hay cualquier otro tipo de poemas, más largos o de una forma no lírica, que usted puede imaginarse escribiendo?*
- d) *¿Cuáles son los poetas vivos que ejercen influencia sobre usted, ingleses o norteamericanos?*
- e) *¿Está consciente de cualquier poetización del lenguaje que deba ser rota en favor de una dicción más natural? Por otra parte, ¿siente que hay un excesivo empobrecimiento de la dicción poética hoy?*
- f) *¿Cree que éste es un buen o un mal momento para escribir poesía?*

ROBERT GRAVES

a) Los problemas personales son los que le interesan a la gente, no los problemas que plantean los periódicos.

b) No tengo ninguna filiación política ni religiosa.

c) Poema lírico es una mala definición: implica la falta de redondez de un poema corto que no tiene acompañamiento musical. Los poemas de Campion son líricos. Los míos no. El poema largo puede darse si uno está con un estado de ánimo difuso o estéril; pero yo no he escrito ninguno en treinta años.

d) Ninguno la ha tenido nunca; excepto como amigo.

e) El inglés ha estado decayendo como lenguaje poético *utilizable* desde 1650; pero todavía puede usarse si uno se toma el suficiente trabajo con él.

f) No creo que el periodo tenga nada malo; pero ¿dónde están los poetas?

GEORGE SEFERIS

a) No creo que un poeta puede decidir *a priori* qué clase de poesía es más eficaz. Él tiene que expresarse *a sí mismo*; o en otras palabras expresar lo que está en sus entrañas. Ahí los problemas de nuestro tiempo pueden encontrarse muy probablemente también.

b) Todas nuestras opiniones están destinadas a influir en la clase de poesía que escribimos. ¿De qué manera? Ése es otro problema.

c) No entiendo bien esta pregunta. Por ejemplo; yo leí el otro día, en un periódico dominical, un poema lírico corto de Theodore Roethke que me pareció bastante efectivo. Todas las formas de los poemas, líricos o dramáticos, pueden ser buenas cuando se prueba, en una ocasión dada, que son el único medio de expresión para un buen poeta.

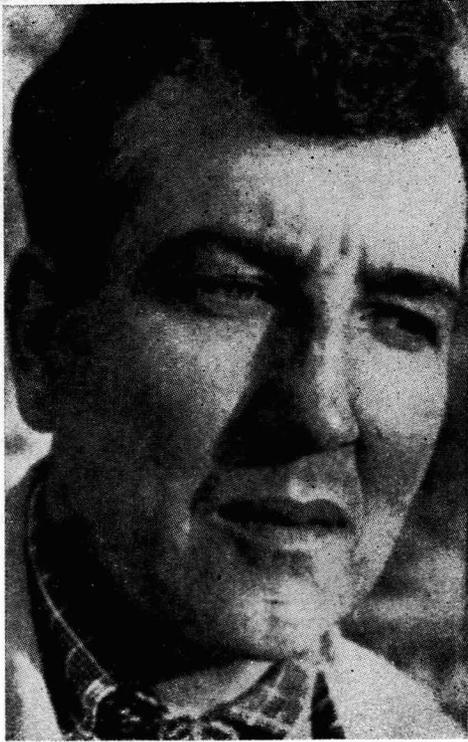
d) Me siento incapaz de hablar de influencias. Sus caminos son demasiado ocultos. Por ejemplo: yo descubro influencias en mí mismo muchos años después de mi primer contacto con ciertas obras de arte, no necesariamente poéticas.

e) Para mí esta pregunta es muy difícil de contestar, pues el problema de la expresión poética en griego es muy diferente del inglés.

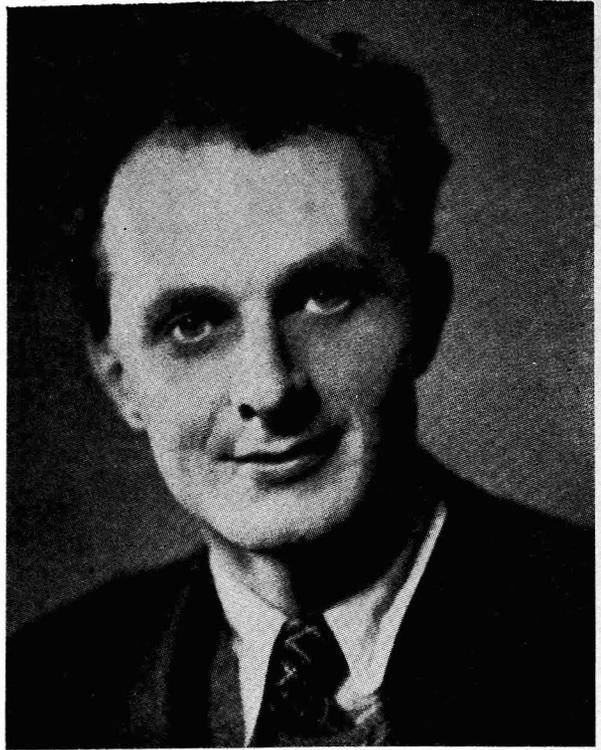
f) Nuestro tiempo puede no ser malo; pero yo siento que es desde luego un periodo difícil para escribir poesía. Necesitaría mucho más tiempo para aclarar este punto.



Lawrence Durrell



Robert Graves



Stephen Spender

STEPHEN SPENDER

Voy a contestar las preguntas *en bloc*, porque creo que, tomadas por separado, tienden fácilmente a carecer de sentido, mientras que juntas, adquieren uno.

Las preguntas acerca de "los problemas de nuestro tiempo", por ejemplo, son difíciles en cuanto a las posibilidades de adquirir sentido si no son incluidas dentro de un contexto más amplio. Una de las dificultades al contestar estas preguntas es el peligro de sugerir que uno cree que la poesía debe tratar problemas generales o que uno mismo está intentando escribir sobre ellos, y, por supuesto, todo el mundo debe hacer lo que yo hago... Mi opinión es que ningún poeta tiene la obligación de escribir sobre los problemas públicos, de hecho si hay alguna obligación, ésta tiene que ser tan privada y personal como sea posible. (Siempre he pensado esto y lo mismo creo de la mayor parte de los poetas de los treinta. La poesía pública de los treinta era una especie de poesía de conscripción, provocada por la conciencia en favor de las víctimas.)

Sin embargo, cuando un poeta escribe con éxito acerca de lo que nos concierne a todos, tengo la sensación de que una ventana ha sido rota y ha entrado el aire; *Refugee blues* de Auden da esta sensación, y Michael Hamburger me acaba de enviar un poema sobre el caso de Eichmann que también me la da.

Difícilmente puedo decir si mis puntos de vista en política o religión influyen mi poesía. La respuesta puede ser que yo creo que no tengo puntos de vista sobre ninguna de las dos cosas, o al menos éstos son muy débiles; tengo sentimientos; pero a veces un poema me permite descubrir que tengo puntos de vista. Lo que yo entiendo por política son cosas como la libertad, la justicia y la paz; pero éstos son temas difícilmente percibibles por los partidos políticos. Si la política como se practica es un engaño, uno puede, sin embargo, en la filosofía y la poesía, delinear causas ideales. En este sentido, yo sí creo que la poesía tiene una especie de uso. Hace que la experiencia, los sentimientos o las ideas aparezcan vivas, y esto puede provocar cierto tipo de acción. Lo que es poesía en D. H. Lawrence tiene esta clase de uso. Creo que la inutilidad consciente (el sentimiento que se tiene al leer algo que no le va a hacer nada a nadie) de gran parte de la poesía actual es deprimente.

Eso me lleva al punto c): No siento insatisfacción con el poema lírico corto; pero todavía alimento la absurda ambición de escribir un gran poema, y un gran poema tiene que ser un poema largo. Estoy escribiendo un poema largo; pero no sé si es un gran poema. Todo intento de romper la complaciente, correcta, superior y sobre todo rutinaria actitud de la poesía actual cuenta con mi simpatía; por ejemplo: *Pantaloön* de Toynbee. Como breve resumen de mis puntos de vista en casi todo lo que pienso que no debe ser la poesía, el lector puede consultar las definitivas páginas del panfleto de Elizabeth Jennings, publicado por el British Council, sobre la poesía inglesa de los cincuenta. La elegancia, que para la señorita Jennings parece ser la suprema virtud de sus contemporáneos, puede ser el *sine qua*

non de la poesía (Toynbee es bastante poco elegante), pero la idea de que es la meta me parece absurda. Hoy nadie puede ser elegante a la manera del siglo XVIII si tiene algo que decir por lo que valga la pena ser claro. La claridad sólo puede ser de la clase que es terrorífica, y el terror no es elegante.

No creo que ningún poeta viviente me influya. Ocasionalmente veo a otros hacer algo que me parece más allá de mis propias posibilidades y entonces trato de hacerlo también. Pero eso no es ser influido y, en cualquier forma, no tengo éxito. "Poetización" y "empobrecimiento" no son necesariamente alternativas, pueden ser la misma cosa. Uno de los grandes errores del movimiento moderno fue pensar que romper las poetizaciones de los georgianos (que ciertamente tenían que ser rotas) y escribir idiomáticamente era suficiente. El inglés idiomático moderno es el que se habla en las transmisiones literarias en el Tercer Programa — el mismo que hablan los personajes en las piezas de T. S. Eliot. No es un mal estilo y es de nuestro tiempo, pero no es idiomático en el sentido de ser local y común. Ser idiomático de acuerdo con la moda no es suficiente. La poesía inglesa de hoy puede sostenerse muy bien, creo, con unos cuantos poetas que inventen un lenguaje especial para su propia poesía, como Milton lo hizo en inglés, y como los poetas alemanes lo han hecho casi siempre (cercando al ser alemán tan espantosamente que no hay posibilidades de que los poetas alemanes sean solamente idiomáticos — como Hitler). Los más extremados horrores del idiomático consciente (en Estados Unidos) pueden encontrarse en Ezra Pound cuando está siendo charlatán. Los ataques a Milton (como el del doctor Leavis) por no escribir en un inglés puro han contribuido al empobrecimiento de nuestra poesía inglesa-pasada-a-través-de-la-nueva-lavandería-crítica.

Digo esto con humildad, sintiendo que mi propio lenguaje, como tal, está muy empobrecido. Menos empobrecido en Robert Graves cuando está siendo dragontino y amedrentador, y Dylan Thomas cuando está siendo lo opuesto a la señorita Jennings.

Para concluir, creo que éste es un buen periodo porque es un periodo sin esperanza, que nos propone problemas que sólo pueden resolverse milagrosamente. En todas las artes yo creo tan completamente en los milagros, que no me siento lo suficientemente comprometido para decir algo que pueda ser útil en esta discusión. Todo lo que uno puede decir sobre el arte es lo que realmente no le importa en el momento que lo dice. Es una especie de pataleo sostenido mientras alguien en la esquina del escenario, que posiblemente puede ser uno mismo (pero no importa quién es y no importa lo que uno está haciendo), puede ver a la Diosa Blanca en parte.

LAWRENCE DURRELL

a) La poesía está relacionada con los problemas mencionados en un nivel psíquico; nunca en un nivel político, ético o moral — a no ser que sea una sátira.

b) Los puntos de vista pueden influir en la elección del tema; pero la poesía en sí misma está libre de toda actitud estudiada.

c) Por el momento no estoy escribiendo y no pienso en eso.

d) Mi respuesta podría ser una lista trivial que empezara con Auden, Eliot, etcétera.

e) Estoy explorando por medio de una obra de teatro en verso ese problema; pero mis encuentros son todavía demasiado tentativos para ameritar cualquier pronunciamiento.

f) Es siempre muy bueno o muy malo; pero de alguna manera la poesía hace que se le escriba, sin tomar en cuenta el tiempo.

ROBERT CONQUEST

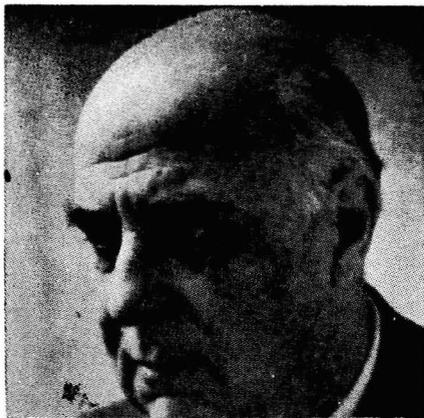
La mayor parte de las preguntas pueden ser contestadas recordando que no se puede "programar" a un poeta de la misma manera que puede hacerse con un computador o algo por el estilo; el poeta no puede ni siquiera hacerlo consigo mismo — las cosas que golpean lo que uno puede llamar adecuadamente su imaginación poética no son necesariamente aquellas que su conciencia política o inclusive artística (o cualquier otra clase de fuerza consciente) preferirían que él eligiera para escribir. Pero, en más detalle:

a) No más efectiva como *poesía*. *Los mil peores poemas sobre la bomba atómica* es una colección imaginaria que rivaliza en horror hasta con *Los cien peores poemas sobre la muerte de Dylan Thomas*.

b) Sin duda; pero sólo indirectamente; yo tengo puntos de vista políticos muy fuertes en ciertos aspectos, pero a lo más dos o tres poemas de cada seis y pico que he publicado muestran un claro signo de esto (quizá porque mis puntos de vista políticos en sí mismos implican una cierta hostilidad hacia las exageradas pretensiones de la política). No puedo distinguir entre la utilidad y el placer aquí. El placer (o la exaltación, el júbilo, como el doctor Davie dice) es la utilidad de la poesía.

c) Supongo que todos los poetas tienen una vaga noción de una semiépica histórica o cultural que les gustaría escribir. Pero se pueden decir muchas cosas en cuarenta y siete líneas. Quizá si uno escribe un poema de más de diez o doce líneas puede considerarse obstinado.

d) Conscientemente, ninguna. Inconscientemente, todos los que me gustan, supongo. Encuentro a Auden inmiscuyéndose



Giorgos Seferis

cuando no lo quiero, y a Gunn que es mejor recibido, pero no así como influencias importantes, que generalmente son indiferenciables, como un abono indeliberado.

e) Estoy de acuerdo con Pasternak: la ruina del verso moderno ha sido "el sueño de un nuevo lenguaje". Él agrega que el verdadero creador "usa el lenguaje antiguo en su urgencia y éste es transformado desde adentro".

d) Tan buena como cualquier otra, mientras el poeta ignore las imprecendentemente ruidosas voces que pretenden indicarle las órdenes de marcha.

PHILIP LARKIN

Uno de los placeres de escribir poemas hoy es el final y honorable alivio que proporcionan de las preocupaciones sobre la poesía en abstracto. En una época que ve la poesía más como un compendio que como una comida, éste es un lujo de los más delicados. Otro alivio similar se obtiene leyendo poemas de otras gentes. En la juventud —digamos hasta los veinticinco años— el inarticulamiento lleva a uno a aceptar la expresión de senti-

mientos de segunda mano, y la inexperiencia lleva a colocar a la literatura a la misma altura que la vida. Después, toda la poesía parece más o menos insatisfactoria. En tanto no sea la nuestra, y la experiencia hace que la literatura parezca insignificante junto a la vida, como en realidad la vida lo parece junto a la muerte. Estas razones pueden contribuir a la creciente desinclinación que encuentro en mí mismo para seguir siendo fiel a la poesía. Por el momento tengo en preparación colecciones de Hopkins, Whitman, Wordsworth, Frost, Barnes, Praed, Berjeman, Edward Thomas, Hardy, Christina Rossetti, Sassoon y Auden, pero los escritores vivos cuya publicación ordené no son (con excepción de Berjeman) poetas antes que nada: Waugh, Powell, Amis, Gladys Mitchel, Barbara Pym. Podría decir que ahora estoy inmune para cualquier cosa nueva en poesía. Si esto quiere decir saturación, anestecismo o deliberada exclusión por distracción, no sabría decirlo.

Aunque admitir esto me parezca natural, puedo ver que podría ser tomado como malo. Hay una teoría de que cada nuevo poema: como el proyecto de un ingeniero, debe sumarse a todo lo que se ha hecho antes y dar un paso adelante, lo que significaría que antes de que algo que valiera la pena pudiera ser escrito todo lo que valga la pena debe ser leído. Ésta me parece una idea de salón de clase. La lectura es una parte normal de la juventud, como he dicho, pero todo lo que puede hacer realmente por un poeta es desarrollar los músculos poéticos que posea y enseñarle lo que se ha hecho ya (con la implicación, para mí al menos, de que no debe hacerse otra vez). Es mucho más probable que un estilo se forme de tentativas parciales en distintos lados que de la coherente adquisición de una educación literaria.

De lo que uno se libra es de la constante lucha entre la mente y la imaginación por decidir qué es lo que es suficientemente importante para escribir sobre ello.

Supongo que la mayoría de los escritores dirían que su propósito al escribir era preservar la verdad acerca de las cosas tal como ellos las ven. Desafortunadamente, escribir bien implica gozar con lo que se escribe y no hay mucho placer que extraer de la verdad de las cosas que ve uno. Lo que uno goza escribiendo —con lo que la imaginación está lista para ayudarnos— es, en alguna forma u otra, compensación, afirmación de uno mismo en un ambiente hostil o indiferente, demostración, por el medio de escribir sobre eso, de que uno es dueño de sí mismo, y cosas por el estilo. Separar al hombre que sufre del hombre



Philip Larkin

que crea está bien —separamos el petróleo de la máquina— pero la dependencia del segundo al primero es completa. Otra vez, la imaginación está siempre lista a consentir a sus fetiches —siento clásica y austera, o cerrando cada hendedura con metal— sin base responsable o aliento racional. Muy poco de lo que coge la imaginación, en una palabra, puede obtener certificado ya sea de la inteligencia o del sentido moral. E igualmente, temas apropiadamente verdaderos o desapasionados consiguen sólo el más débil soporte de la imaginación. El poeta está continuamente en esa común condición humana de tratar de sentir una cosa porque cree en ella o creer en una cosa porque la siente.

Excepto cuando se levanta de esas ricas y raras ocasiones en las que los dos se unen, su obra oscila perpetuamente entre el bueno-bueno-listo-listo y el tonto-vergonzosamente-indulgente consigo mismo, y no tiene caso apoyar un determinado tipo de fracaso o el otro. Todo lo que puede hacer es esperar que él seguirá hacia adelante teniendo revelaciones de lo que parece en el momento un acuerdo entre sus impulsos opuestos.

Sila

Por Salvador ELIZONDO

Dibujos del autor

“Era de noche cuando llegamos a Sila.”

La oscuridad reverberaba con el chirriar luminoso de las cigarras y el polvo se aquietaba bajo el vendaval que descendía de la sierra como por una escalera. Sila, abandonada en medio de la llanura, apenas se erguía sobre la tierra despidiendo olor a sangre seca, a antorchas apagadas y a petate ahumado. La vastedad del valle aprisionaba al pueblo con sus tenazas de cielo abierto. El cascabeleo de las serpientes hacía relinchar al *Diablo* y al *Colorado* que llenaban con su grito mecánico y óseo el ambiente frío.

“Emigdio me lo había dicho.

—Si vas a Sila no encontrarás a nadie, ni nada, nada . . . , sólo a los muertos que andan sueltos.

Pero yo no le había hecho caso y hace veinticuatro horas salí de Ubero para Sila acompañado de Leoncio. Hemos andado todo el viejo camino de Ajol, envueltos por las tolvaneras de marzo y quemados por el sol.

—No te hice caso, Emigdio Roa, porque tenía la sangre que me quemaba el cuero y tenía que ir a Sila para encontrar mis pasos muertos, para volver a la tierra de donde vine.”

“Sila estaba abandonada. Sólo había perros cuando llegamos Leoncio y yo. Perros flacos y manchados de sangre que merodeaban por las esquinas fracturadas, husmeando el recuerdo de perras. Nuestras voces se suspendían del viento y las palabras que decíamos iban a dar muy lejos hasta que rebotaban en el portón de la casa de Soledad Mayrán, la última casa del pueblo.”

“Leoncio viene a mi lado montado en el *Colorado*. Sus ojos están abiertos hacia la imagen de Sila, olorosa a sangre de cabra...

—Se me hace que no hay nadie.

. . . y sigue husmeando con la mirada la oscuridad rota y el camino que va a la poza bordeado de fresnos ateridos . . .

—Se me hace que no hay nadie.

. . . y los perros famélicos que ahora se alimentan de yerbas se alejan de nosotros. Las pisadas de los caballos se encienden sobre las piedras diezmadas del empedrado y resuenan contra las tapias enyerbadas del rastro. Las palabras rebotan hasta la iglesia de donde regresan convertidas en nuevas palabras que apenas entendemos.

—... Se . . . ce . . . noay . . . dien . . . ”

“Trato de reconocer mi pueblo. Ya nada es como entonces. Sólo el llano está igual; el llano largo y polvoso adonde iba . . . ”

—Fue ayer, pero apenas me acuerdo de cuando salimos de Ubero. El *Colorado* y yo dormíamos en el corral de los hermanos Sosa. Habíamos tenido buen pienso. De pronto llegó mi amo con Leoncio Santibáñez y nos echaron a cuestras las monturas. Nos fuimos a casa de Benito Paredes en donde se apearon. Después salieron corriendo y jalamos para Talama por el camino de Ajol . . .

—¡Bibiana . . . Bibiaaaaaaana! ¿Adónde se habrá metido esa escuincla?

—Debe andar en el llano con Paulino, el hijo de Martina.

“Y entonces bajaban los papalotes como peces asidos por un anzuelo presuroso y Bibiana se iba y yo me quedaba solo, a mitad del llano, urgando en su imagen para encontrar su carne nueva y dura, mordisqueando sus palabras

(—Luego nos vemos, Paulino . . .)

para sentir sus labios calientes entre mis labios y sus senos redondos latiendo junto a mis orejas.

¿En dónde estás, Bibiana Monteros? ¿Moriste tú también? ¿O estás escondida en esta tierra, entre todo esto que es mi recuerdo y mi esperanza? . . . Bibiana . . . ”

“Ayer salimos de Ubero. Estamos cansados . . . muy cansados. No hemos parado en todo el camino y apenas hemos comido unas cuantas gordas. Lo tengo todo aquí, ante los ojos. Benito allí, desfigurado por la muerte, tieso como un ocote y riéndose de nosotros que acabábamos de matarlo por la espalda . . . y luego la vieja ésa, Obdulia, que gritaba en la noche sin que nadie la oyera pues estaban echando los cohetes . . . , y Benito allí, tirado en el suelo. Entonces salimos a toda carrera de Ubero sin que nadie lo supiera más que Emigdio Roa, a quien nos

encontramos en Talama una hora después y que nos dijo que no viniéramos a Sila porque las almas de los muertos que había matado Casimiro Gabaldón andaban sueltas, pues a todos los mató tan de repente que ni tiempo les dio de morir bien y nomás se quedaron a mitad del camino del infierno, que de seguro allí es donde hubieran ido a parar todos esos que Casimiro Gabaldón mató en Sila sin darles tiempo a morir de todo. Ahora mismo me acuerdo que mi tata Aurelio me contaba que uno anduvo corriendo con las tripas de fuera hasta que uno de los hombres de Casimiro Gabaldón lo lazó y se lo llevó arrastrando por el llano. Yo no quería venir. Le decía a Paulino que nos quedáramos en Talama. Emigdio diría que allí habíamos estado todo el día. Aunque Obdulia dijera lo contrario nadie le creería pues decían que era bruja y que podía desviarles el mes a las que se iban a casar. Al fin que los Sosa son cuates de verdad. Dicen que Obdulia tuvo la culpa de que Jacinto Monteros naciera idiota pues le echó el mal de ojo cuando su madre, doña Mercedes, estaba gorda de él.”

“Leoncio Santibáñez tiene miedo. Sila le da miedo porque no hay un vivo. Ahorita mismo viene pensando que debíamos de habernos quedado en Talama. Todo se hubiera sabido. Ahorita mismo ya se sabe, pero no se atreverán a venir a buscarnos a Sila, ni pensarán siquiera que estamos aquí . . . aquí está la casa de don Julio Monteros . . . debíamos de haber matado a Obdulia, hasta nos hubieran dado las gracias . . . todo está en ruinas . . . además Emigdio nos hubiera delatado . . . sólo la puerta está como si hubiera gente del otro lado . . . uno siempre sabe cuándo hay gente aunque las puertas estén cerradas . . . del otro lado está Bibiana . . . el recuerdo de Bibiana que me recorre el pecho y la sangre . . . aquí lo siento caliente, como escarbándome el corazón con una brasa puntiaguda . . . ésa era su ventana . . . y aquella . . . la que está junto, la de doña Mercedes . . . siempre vestida de negro, con su extraña enfermedad, siempre temblándole las piernas desde que nació Jacinto . . . ”

—No te vayas, Paulino. No quiero que te vayas porque tengo miedo de Jacinto y de Roque. El otro día llegó Roque de Talama con un pañuelo de seda, pero yo no lo quiero, me da miedo su carne olorosa a sangre de cabra. Yo sólo te quiero a ti, Paulino . . .

“Bibiana, hermana, Bibiana, hermanita, aleja de mí esta serpiente que me sigue adondequiera que voy y que se me clava en las manos y me las mueve de un lado a otro. No los entiendo a ninguno de ellos y dicen que soy de mal agüero. Sólo tú sabes por qué estoy chueco. El otro día te vi cuando te bañabas en la poza y no he podido dejar de pensar en ello y ahora la serpiente se ha enfurecido porque he pecado al ver tu cuerpo desnudo, lleno de oro, hundirse en el agua y ahora tengo que pagar por el pecado que he cometido, si no la serpiente me picará en los ojos . . . Bibiana . . . hermana . . . ”

“Allí está la casa de los Gallegos. Eran los más ricos de Sila, pero a todos se los llevó el diablo. Tuvieron líos con los Estévez de Ajol y un día amanecieron todos colgados de los árboles que hay por allá, del otro lado del llano, donde están las tierras de El Becerrito . . . ”

—¿Bibiana, has oído ese ruido?

—No, mamá, no he oído nada . . .

—Dirán que son figuraciones mías, pero acabo de oír un ruido que viene de en casa de los Gallegos, un ruido como de grito ahogado . . .

—Ya duérmase, mamá, es muy tarde; debe descansar . . .

—¡Bibiana! ¿Has vuelto a oír el ruido? Ahora sí estoy seguro; viene de en casa de los Gallegos . . .

—No es cierto, mamá, son puras figuraciones tuyas; trate de dormir.

“Yo solamete pienso en ti, Paulino. No oigo nada que no sean tus palabras, ni veo nada que no sean tus ojos negros quitándome el vestido. Me gusta que me desvistas con la mirada; me siento alegre cuando lo haces porque así me demuestras que me deseas, pero Jacinto, mi hermano, también me mira igual y entonces me da miedo y quisiera que tú estuvieras conmigo. Tengo miedo de Jacinto, Paulino. A veces por las noches gime dormido porque dice que sueña con la serpiente que lo pica para

hacerlo arrepentirse de sus pecados y luego se me queda viendo como tratando de tocar mis senos y mis caderas con sus ojos y entonces pienso en ti, Paulino..."

"¿Qué será ese ruido que acabo de oír? Viene del corral. Todos están dormidos. Debe haber sido algún perro que se tropezó con una tabla. Me acuerdo cuando llegué a Sila... hace muchos años... no me querían dar la mano porque dizque estoy jiricuento, pero no es jiricua sino mancha de luna que agarré en el vientre de mi madre. Cuando El Becerrito fue mío todos hasta me empezaron a decir don Filiberto y luego El Becerrito fue creciendo, ja, ja... y cuando llegó a las tierras de los Estévez ya era un torito... y ahora dicen que son tierras de ellos, pero no es cierto; yo reclamé esas tierras con mi trabajo... ¡Otra vez ese maldito ruido! ¿P'os qué diablos será...?"

—Aquí en Ajol no hay más voz que la de don Clemente Estévez y ya oíste lo que dijo, así es que tráete a la gente con las reatas y pícale. Orita mismo le jalamos pa' Sila pa' llegar a lo mero oscurito y tener tiempo de regresar.

"Todos estos años que he estado lejos de Sila he pensado en ti, Bibiana. Ahora que he vuelto te siento más cerca; casi parece que te toco. Siempre pensé en ti. Tengo miedo de decir tu nombre porque estoy seguro que me contestarás..."

—¿Qué quieres, Paulino?

—Vente, Bibiana; vamos al llano a ver cómo se arremolinan las tolvaneras.

—¡Órale, jijos de la chingada! ¡Viva don Clemente Estévez, y al que no le guste que vaya y chingue a su madre! Dejen bien amarradas a las viejas y a estos jijos nos los llevamos pa' Becerrito a ver si como roncan duermen.

—¿Oyes, Bibiana? Otra vez ese ruido...

—Yo no oigo nada más que tu nombre, Paulino.

"En el entierro de los Gallegos estuvimos juntos, Bibiana. Por eso hasta me gustó que los hubieran matado a todos. Nomás me acuerdo cuando fui a verlos en la mañana. Hacía mucho frío y pensaba en ti para calentarme la sangre. Toda la gente de Sila fue a verlos. Bajamos por la poza hasta la arboleda que está allí donde empiezan las tierras del Becerrito. Y donde que de pronto los vamos viendo allí colgados con tamaña lengua de fuera. Entonces no me atreví a pensar en ti, en tus ojos... y me fue entrando frío. Allí estaba don Filiberto y Marcial y Juan y todos los demás, balanceándose en el viento, torciendo y destorciendo las reatas y haciéndolas rechinar. Ya no pude pensar en ti, Bibiana. Luego los bajaron y las mujeres trataban de meterles las lenguas dentro de las bocas pero no podían, y a cada uno le metieron un paliacate hecho bola. Yo me regresé de allí con la gente que se metió en casa de los Gallegos dizque para preparar el velorio y entonces vieron que todas las mujeres estaban amarradas y amordazadas. Luego me fui a tu casa, pero ya no volvimos a la arboleda más que aquel día, ¿te acuerdas, Bibiana?"

"Yo los vi a todos. Fui el primero que los vio, pero nadie me quiso creer porque dicen que estoy loco y que veo visiones. Tal

vez sea cierto, pero ese día yo fui el primero que los vi. No había podido dormir porque la serpiente me estaba atormentando y Bibiana estaba cerca, en el cuarto de mi madre. Cuando amaneció me fui pa'l arboleda a pensar en Bibiana, a pecar con los malos pensamientos y los vi cómo se mecían colgados de las reatas y regresé al pueblo, pero nadie me creyó."

—Dice Justino que don Filiberto está colgado de una reata en la arboleda.

—No me diga... ¿y qué más?

"Sí, Paulino, me acuerdo de aquel día que fuimos a la arboleda por primera vez después de lo de don Filiberto. Era la fiesta del pueblo. Habíamos ido al llano a ver volar los globos desde más lejos. Entonces me llevaste a la arboleda y nos tendimos en la yerba junto a la poza. Sentía tus manos calientes, acopadas sobre mis senos y tu resuello escurriéndome por la nuca y poniéndome la carne de gallina..."

"Entonces fuiste mía, pero de pronto me acordé que estábamos acostados bajo los mismos árboles en que habían colgado a don Filiberto y volví a ver sus ojos saltados como saliendo de los tuyos y sentí tu aliento en la cara como si estuvieras muerta y tu carne parecía desmoronarse entre los dedos. Tal vez por eso se malogró nuestro hijo. Sabes, Bibiana, yo no creo que se haya malogrado por eso que anduvieron contando en Sila de que Justino, poco antes de morir, te había violado, sino más bien ahora me doy cuenta de que fue porque cuando fuiste mía en la arboleda no pude dejar de pensar en los ahorcados..."

"¿En qué vendrá pensando este jijo de Paulino que viene tan callado? Hace frío y hambre. En mal momento vinimos a dar a Sila. ¿Ahora qué vamos a hacer? Viene pensando en Bibiana, seguramente..."

—¿Qué hacemos ahora, Paulino?

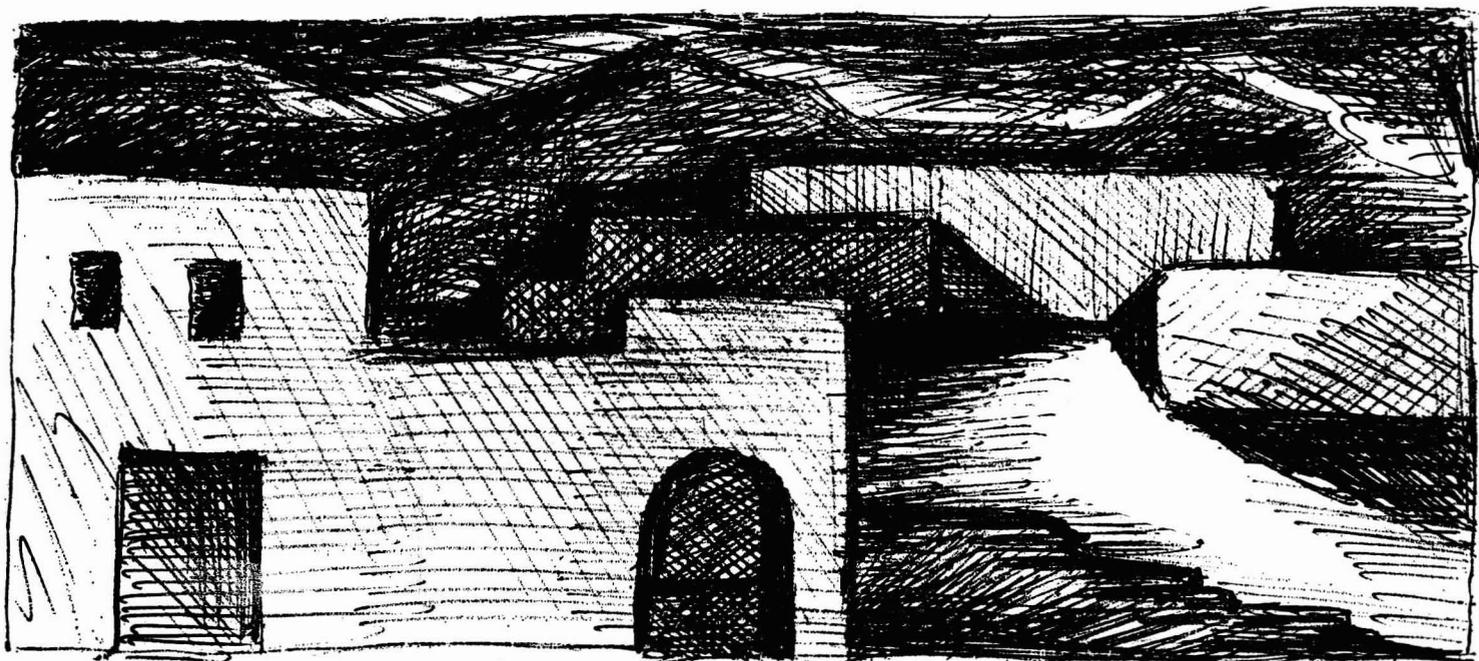
—Nada; esperar a que amanezca.

La luna flotaba sobre el llano como un globo. Desde la sierra bajaba el viento frío, que se hería contra las ramas de los árboles haciendo resonar la arboleda con un zumbido sordo.

Paulino se detuvo y se apeó del caballo; caminó un trecho adelantándose a Leoncio Santibáñez, que tenía miedo, y cuando llegó a la puerta de su casa golpeó con la mano abierta. La resonancia de las casas vacías multiplicó el quejido de los maderos del portón; se alejó luego y empezó a andar sin rumbo, siguiendo, más o menos, la dirección de la calle.

"¿Por qué te has alejado, Paulino, hijo mío? Sabes que estoy vieja, muy vieja y que no puedo llegar corriendo a abrir la puerta. Ahora ya no podré llamarte. Mi voz ya no suena, está callada y sólo puedo hablar conmigo misma. ¡Cómo has cambiado, Paulino! Tus manos están manchadas de sangre y tu mirada es turbia. ¿Por qué no has esperado? Hoy que has vuelto me he acordado de la última matanza de cabras que hubo en Sila..."

Sila siempre había sido matadero de cabras. Cuando llegaba el tiempo de la matanza, venían los hombres de las poblaciones vecinas con los rebaños. El rastro entraba en actividad y durante





las noches ardían las teas alumbrando la actividad sangrienta de los vecinos de Sila.

Soltaban a las cabras en las empalizadas y los hombres, embriagados por el olor de la sangre y la visión de las vísceras esparcidas por el suelo, desnudos casi totalmente, iban abatiendo a las cabras asestándoles brutales golpes de garrote en la cerviz. Otros venían después y las destazaban, recogiendo la sangre en cubos y desprendiendo las vísceras del carcaje a fuerza de jalones que hacían rechinar las membranas y los ligamentos al escurrirse como pescados entre las manos sanguinolentas de los tablajeros.

“Estoy sentado sobre la barda del rastro. El olor de la sangre se me cuele en el cuerpo cosquilleándome los adentros. Las antorchas hacen brillar la sangre y las vísceras y yo pienso en Bibiana. Me la imagino desnuda, correteando entre las menudencias y los cadáveres sangrientos de las cabras, resbalándose sobre la sangre y cayendo, huyendo acosada por los matanceros desnudos, bañada en sangre con las piernas abiertas, bebiendo sangre de las manos de Roque, lamiendo sus manos pegajosas, royéndole las uñas para quitarle la sangre seca y luego besándole todo el cuerpo para purificarlo de toda la sangre que ha derramado. Bibiana bañada en sangre. Cabra. Olorosa a cabra. Saltando como cabra que huye de la muerte. Berreando de placer, como cabra. Desnuda. Desnuda. Bañada en sangre... en mi propia sangre que no es mejor que la sangre de las cabras o en su propia sangre reciente y tibia. Bibiana... Bibiana...”

“Debes creerlo, Paulino. Fue la noche de la última matanza de cabras que hubo en Sila. Habían estado matando desde el atardecer. Las teas brillaban con furia. Mi madre había ido a Talama a ver al doctor. Justino llegó muy tarde, ebrio de sangre y de muerte. Me miró muy adentro cuando llegó, bañado en sangre, oloroso a vísceras. Yo temblaba. Se me echó encima...”

—Bibiana... ¡ah!

“Ésa fue la última matanza de cabras que hubo en Sila. ¿Por qué has tardado tanto en volver, hijo mío? Hace tanto tiempo que te fuiste que ya me había olvidado de tu cara. Ahora has vuelto marcado por la maldad. Hay sangre en tu frente y tu alma es negra como la poza donde se ahogó Justino Monteros. ¿Por qué has llamado a la puerta y te has ido sin darme tiempo a abrirla?”

“¡Pobre Bibiana! ¡Qué lejos estás ahora! Quiero tocarte con las manos de mi recuerdo y siento que se hunden en la sangre. No hay más que sangre... de cabras y de hombres. Sila es algo que se refleja en un charco de sangre y tu rostro que llamo con el pensamiento está manchado de sangre...”

“Ya se perdió Paulino... Bueno, pos a'í que se quede. Ya me cayó gordo. Yo me regreso pa' Talama. Total...”

(“Leoncio Santibáñez es un culero...”)

—¡Ey, Leoncio, no seas rajón!

—¡Rajón tu chingada madre!

—¡Bájate del caballo si es que eres tan macho!

—Pa' lo que gustes y pa' luego es tarde...

Un golpe de machete tendió a Leoncio con el vientre desflorado, entre las patas del Colorado, que lanzó un relincho y luego huyó a galope hacia el llano.

“No me compadezcas, Paulino. Cuando sentí sus manos urgando entre mis piernas y sus ojos perdidos tratando de poseerme sentí miedo, pero me dejé vencer. Su boca de niño me besaba los senos y sus brazos fuertes me oprimían la espalda con furia. Sí, tenía la cara manchada de sangre. Yo también vi mi rostro reflejado en sus ojos que eran como dos pozos de sangre y dejé que me tomara con todas sus ganas. Desde entonces ya nunca volví a pensar en ti y sólo pensé en él y lo que más me gustaba era el olor de la sangre de las cabras de todo su cuerpo y quería sentir sus manos pegajosas de sangre deslizarse entre mis piernas y sentir sus ojos como charcos de sangre sobre mi frente para ver mi cara reflejada en ellos...”

“Has venido a derramar más sangre a Sila. Ya nadie te perdonará. Vuelve a Ubero, hijo, a pagar por el crimen que has cometido. Has vuelto a Sila para hablar con los muertos y no nos has entendido porque tu alma está llena de sangre, de la sangre de Benito Paredes a quien asesinaste a mansalva en Ubero, y de la sangre de Leoncio Santibáñez, y esa sangre se te arremolina en las orejas y no te deja oír lo que hablan los muertos. Vuelve a Ubero para que aprendas a hablar con nosotros. Vuelve antes de que sea demasiado tarde...”

“¡Qué negra está la poza! Parece el cuerpo de Bibiana, negro, desnudo, tendido a mi lado como si estuviera muerta, atrayéndome con sus caricias de bestia, clavándome las uñas en la espalda y mordidome los labios y los hombros hasta sacarme sangre. Hermana, ya ni tu recuerdo puede alejar la serpiente de mi lado. Ahora la tengo enrollada en el corazón y nada puedo hacer por el perdón de mis pecados. ¡Qué negra está la poza, Bibiana...”

“Ahora ya lo sabes, Paulino. No he vuelto a pensar en ti hasta hoy que has vuelto a Sila dejando un rastro de sangre. Vuelve a Ubero; paga por tus pecados como nosotros pagamos por los nuestros. Nada tienes que hacer aquí. Nada te pertenece, ni mi recuerdo...”

—¡VIVA CRISTO REY Y CASIMIRO GABALDÓN TAMBIÉN!

—¡Figúrate nomás, Leoncio! Apenas nos dio tiempo a unos cuantos de salir de Sila. Casi todas las mujeres se quedaron, entre ellas Martina, la madre de Paulino, pues los hombres no quisieron cargar con ellas viendo que era la ocasión de deshacerse de ellas. Llegaron de pronto gritando quezque viva Cristo y como en Sila no había cura por aquel entonces dijeron quezque no había religión y empezaron a tronarse a todas las viejas y a los hombres les cortaban las orejas y luego lo demás y después se los llevaron al rastro y allí los mataron a todos. A uno le dieron un machetazo en la barriga que se le salieron las tripas y las anduvo arrastrando por todo el pueblo hasta que uno de los hombres de Casimiro Gabaldón lo lazó y se lo llevó arrastrando hasta el llano donde lo remató con el caballo. A los tres días se fueron, según pensamos en Talama, pero nadie quiso volver a Sila. Asegún dicen no dejaron a nadie vivo... ¡Figúrate nomás, Leoncio!

“Veo tu rostro, Bibiana, manchado de sangre, pero no entiendo tus palabras. Quiero verme en tus ojos, pero no me reflejan. Hace frío, Bibiana, quiero cobijarme con tu cuerpo ultrajado, pero no puedo asirlo porque está hecho de sombras...”

“Mi cuerpo ya no es de nadie, Paulino. Aquella noche me llevaron desnuda hasta el rastro; tu madre iba a mi lado. Ella lo vio todo. Allí tendida entre las cabras muertas, todos ellos... y luego la muerte, lenta y cálida como el placer...”

“No te alejes, Bibiana. He venido a Sila para encontrarte...”

“Paulino, hijo, es demasiado tarde. Tu recuerdo se ha perdido en el camino de Ajol. No eres más que una sombra llena de sangre. Nada te pertenece... ni tu muerte.”

“¡Madre! ¡Madre...!”

Realismo y barroco

Por Francisco AYALA

Creyéndose solo, Segismundo descubre, en lamentación famosísima, las cuítas de su alma: pero al advertir en seguida que alguien estaba ahí, y que ese alguien ha sorprendido su desnudez, quiere exterminarlo. ¿Por qué? Sencillamente, le dice:

*porque no sepas que sé
que sabes flaquezas mías.*

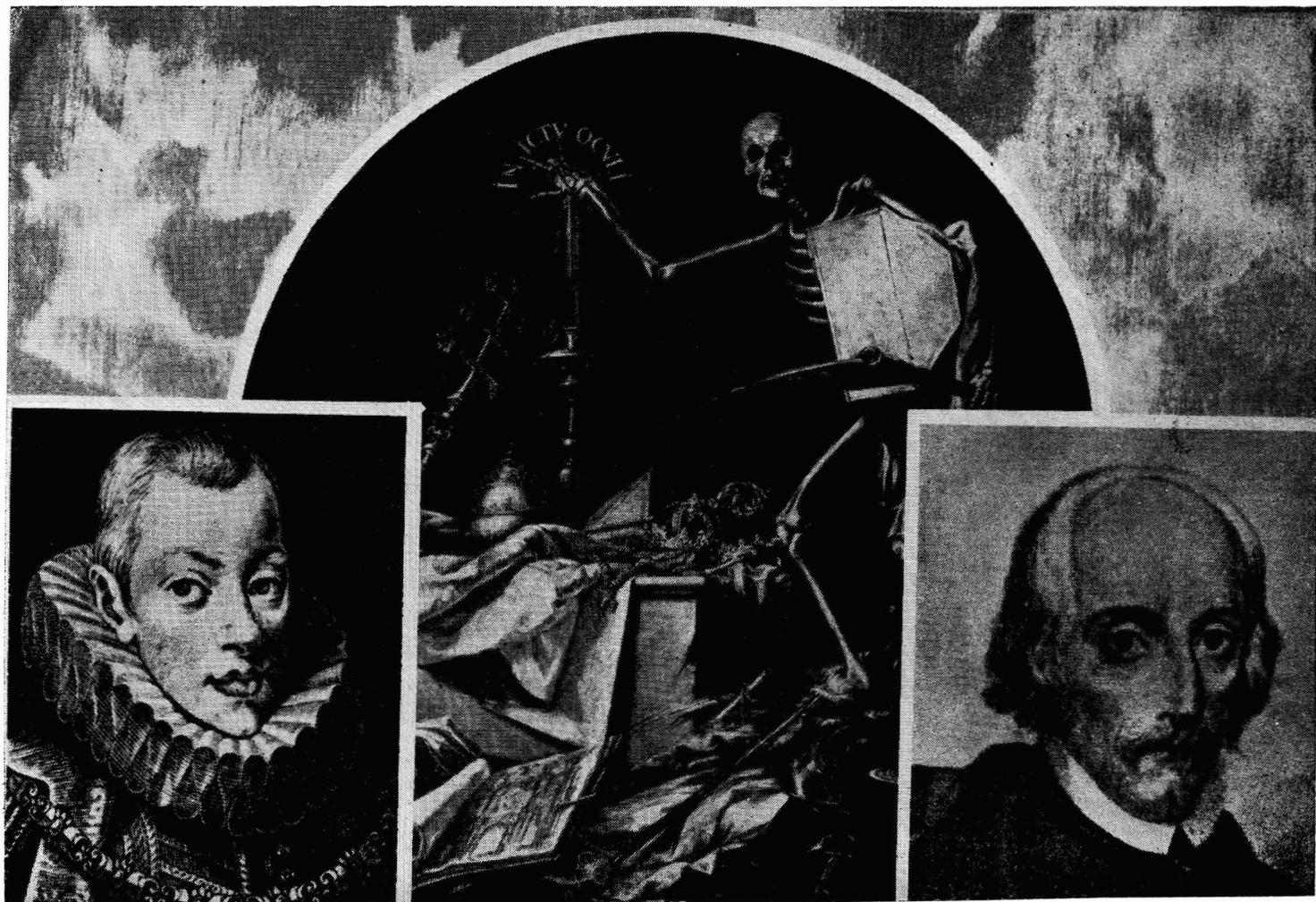
Estos dos versos constituyen un modelo de concentración formal y conceptual barroca. Ofrecen ejemplo excelente de aquella estética y aun de aquella retórica. Dentro de su tersura perfecta, revientan de significación y si reparamos en ella, advertiremos que tal significación implica un dinamismo vertiginoso. Su movimiento es el de una lanzadera, que en la elocución de sólo nueve palabras ha cumplido cuatro fases completas: "porque no sepas (tú) que (yo) sé que (tú) sabes flaquezas mías."

Pero estas cuatro fases representan y resumen un movimiento infinito. El tú y el yo son a manera de dos espejos colocados frente a frente; y el juego de espejos (¿quién ignora lo que es ya lugar común?) proporciona a la estética del barroco uno de sus principales recursos. Sólo que, al utilizarlo, han solido los artistas valerse de la combinación de superficies pulidas para disparar la mirada del observador, como un dardo, en direcciones quebradas, mientras que aquí espejo y mirada son la misma cosa: son los ojos de dos seres humanos que, al enfrentarse, reflejan el movimiento de sus conciencias. Por eso, en lugar de la mirada que se escapa al sesgo en una fuga de espejos, lo que estos dos versos nos dan es un infinito movimiento de lanzadera, encerrando la tensión dentro de una forma circular que la contiene y señorea con un efecto de insuperable densidad poética.

Una vez que nos hemos complacido en la perfección maravillosa de esa forma, debemos detenernos ahora a considerar la acción que representa, puesto que de un drama se trata. Segismundo quiere exterminar al intruso, quiere quebrar el espejo de la conciencia ajena, porque se siente degradado a sus ojos. La vista del extraño, del otro, es siempre mirada de Medusa, que nos petrifica y convierte en objeto. ¿Quién en el mundo

habrá sido tan dichoso que nunca haya sentido el impulso de aniquilar —siquiera sea a su vez con la mirada— al que nos ha sorprendido acaso en un momento de debilidad? Pero "debilidad" es, por principio, la condición humana: debilidad, "flaquezas mías". Para una sensibilidad tierna, la sola mirada del prójimo basta a suscitar oleadas de rubor. Adán siente vergüenza y se oculta porque está desnudo: y estar desnudo es, en definitiva, estar expuesto ahí, ser un cuerpo, una cosa a la vista... Todo esto, que en nuestros días ha puesto muy de relieve el análisis existencial, se encuentra expresado con fórmula definitiva en los dos versos de Calderón; pero sus nueve palabras contienen, sin embargo, mucho más. Segismundo, es cierto, no puede sufrir la presencia de aquel ser humano (una mujer, recuérdese, vestida de hombre), de aquella conciencia ajena que ha sorprendido la desnudez de la propia, y quiere suprimirla, darle muerte; pero en él tiene mucha mayor complejidad la actitud psicológica. El movimiento de lanzadera ha cumplido varias fases: lo que a Segismundo le resulta absolutamente insufrible es que el otro no ya conozca sus flaquezas, sino sepa al mismo tiempo que él ha tomado conocimiento de ese saber ajeno. Le hubiera sido tolerable quizá el sentir violada su intimidad, de no haberse cruzado las miradas; si a través de ellas no supiera también el otro que Segismundo estaba al tanto ya de esa violación. Siendo así, matarlo, extinguir su conciencia, romper el espejo, le parece ahora la única manera que le queda de recuperarse a sí mismo. ¡Cuántas y cuántas páginas de descripción psicológica no hubiera necesitado un novelista del siglo XIX para desarrollar el contenido de esas breves líneas calderonianas!

A la fecha de hoy, las opiniones de Menéndez Pelayo acerca del teatro de Calderón y, en particular, acerca de *La vida es sueño* siguen gravitando todavía sobre la crítica. Menéndez Pelayo había dicho en unas conferencias juveniles: "En un arte que estudiase, profundizase y ahondase más los caracteres, el de Segismundo sería incompleto. Sobre todo, hay un cambio de carácter violentísimo, y no bastante motivado, en el momento en que vuelve a su prisión y a su estado antiguo. Aquella manse- dumbre súbita de Segismundo, aquel convencimiento suyo de



Felipe IV

La última etapa, por Valdés Leal

Calderón de la Barca

que todo es vanidad y sueño, viene demasiado pronto para que haga todo su efecto." Por las famosas décimas de su monólogo "trepa la funesta y desmedrada vegetación parásita del falso lirismo". "Quizás el autor ha sido infiel alguna vez a este carácter de Segismundo. Segismundo, que es la ferocidad en todo lo demás, sabe, sin embargo, requebrar en términos muy cortesanos a Rosaura y a su prima." "En Calderón hay un salto mortal desde el Segismundo siervo y juguete de la pasión hasta el Segismundo tipo del príncipe perfecto, que aparece en la tercera jornada." Respecto de la ejecución dramática, "el único defecto que puede ponerse, aparte de la violencia que hay en el cambio de carácter de Segismundo, es una intriga extraña, completamente pegadiza y exótica, que se enreda a todo el drama como una planta parásita, y que fácilmente pudo sustituir el autor con algún recurso de mejor ley y más enlazado con el propósito de la obra: me refiero a la venganza de Rosaura, doncella [sic] andante, especie de Bradamante o Pantasilea, que va a Polonia a vengarse de un agravio, personaje inverosímil y cuyas aventuras están fuera de toda realidad. Y es lo peor, que tiene mucho papel y excesiva acción en el drama... Tan falso como es el personaje, tan hinchado y babilónico es su lenguaje. Baste decir que aquellos altisonantes versos de

*Hipogrifo violento
que corriste parejas con el viento*

han quedado como tipo de mal gusto. Prueba también clarísima de que lo mal imaginado y mal sentido también se expresa siempre mal, y que personaje tan fuera de toda sana razón y de toda naturaleza humana no podía hablar en estilo más racional y llano." "Encontramos también que Calderón cede y es inferior a Tirso de Molina en el poder de crear caracteres vivos, enérgicos, animados, ricos, complejos, dotados de una personalidad y de una vida tan grande como los que presenta la misma realidad humana."

Esas conferencias son de 1881, cuando Menéndez Pelayo andaba por los veinticinco años; pero en 1910, cuando tenía cincuenta y tantos, aun reconociendo en él exceso de forma y expresión, escribe: "De aquel libro no reniego... porque creo verdaderas en el fondo la mayor parte de las ideas críticas que allí se apuntan." En realidad, parecen más ser motivos de orden patriótico que literario los que le persuaden a moderar sus ataques contra Calderón e incluso a procurar ensalzarlo. Se disculpa: "Detractor suyo no lo fui nunca, aunque sí censor extremado y ligero de muchas cosas que hoy me parecen buenas o tolerables. Y aun a otras que continuó reputando malas, como el vano follaje y la sutileza escolástica, no sería difícil encontrarles correspondencia en otros genios que todo el mundo aclama."

Es por demás evidente que Calderón no le gustó nunca a Menéndez Pelayo; y no le gustó —es evidente también— por no entender su arte, ni en general la estética del barroco. Nuestro gran erudito, con todo su descomunal talento crítico, no hubiera podido, sin embargo, superar las limitaciones de su educación artística, que era la de su tiempo y lugar. Juzgaba según los criterios del realismo, desde el cual, a decir verdad, no se ofrecen muchos puentes para alcanzar la comprensión del barroquismo. Y si desde esa posición se malentendió bajo la categoría de "realismo" la novela picaresca, si el propio Menéndez Pelayo interpretó el teatro del siglo de oro en términos del XIX (recuérdese su caracterización de *Fuenteovejuna*), para la poesía del "mal gusto" y dramas como *La vida es sueño* no podía encontrarse atadero alguno. Cada presente histórico tiene perspicacia para ciertos aspectos del pasado, siendo ciego para otros. Es una cuestión de resonancias, de simpatía; y sólo es aconsejable guardar prudente silencio cuando sentimos que un gran arte celebrado por toda una época no nos dice nada a nosotros. Menéndez Pelayo no supo callarse frente a las "famosas" décimas de Segismundo ni frente a los "altisonantes versos" del Hipogrifo. Las apreciaciones que hace sobre la retórica calderoniana, no porque su nombre las ampare dejan de ser necias. Y tiene razón Valbuena Prat al extrañarse, en el prólogo a su edición de autos sacramentales para Clásicos Castellanos, de que la vuelta a Góngora, con ocasión del centenario de 1927, "en la lírica no ha traído aún, de modo pleno, la vuelta a la dramática de Calderón. Pues —como él afirma— estamos en el momento de la rehabilitación del barroco".

Algunos de los estudios de Casaldueño señalan, precisamente, esa vuelta por lo que se refiere al teatro; y al propio Valbuena no se le oculta, respecto a Calderón, que la exuberancia y densidad turgente del verso corresponde a su total concepción estética, aunque intimidado, sin duda, por la autoridad del eximio polígrafo, acepta varios de sus inadmisibles juicios. En cuanto a éstos, por lo menos eran congruentes: si a Menéndez Pelayo le resultaba incomprensible el carácter de Rosaura, igualmente

incomprensible le tenía que resultar su lenguaje: ambos son expresión de la misma actitud estética que él no entendía. Con toda su formación clasicista, su catolicismo y sus expresas posiciones idealistas, Menéndez Pelayo, como hombre de su tiempo, aplicaba al teatro, al arte en general, las pautas de la concepción romántico-realista, dentro de cuyo esquema era posible encajar, aun cuando no sin fuerza, la obra de Lope de Vega e incluso al Calderón de *El alcalde de Zalamea*; pero en modo alguno al de los autos ni al de dramas como *La vida es sueño*. Todo esto le parecía, claro está, una aberración, por más que consideraciones de índole extraliteraria le indujeran a salvar cuanto de algún modo se le antojaba defendible.

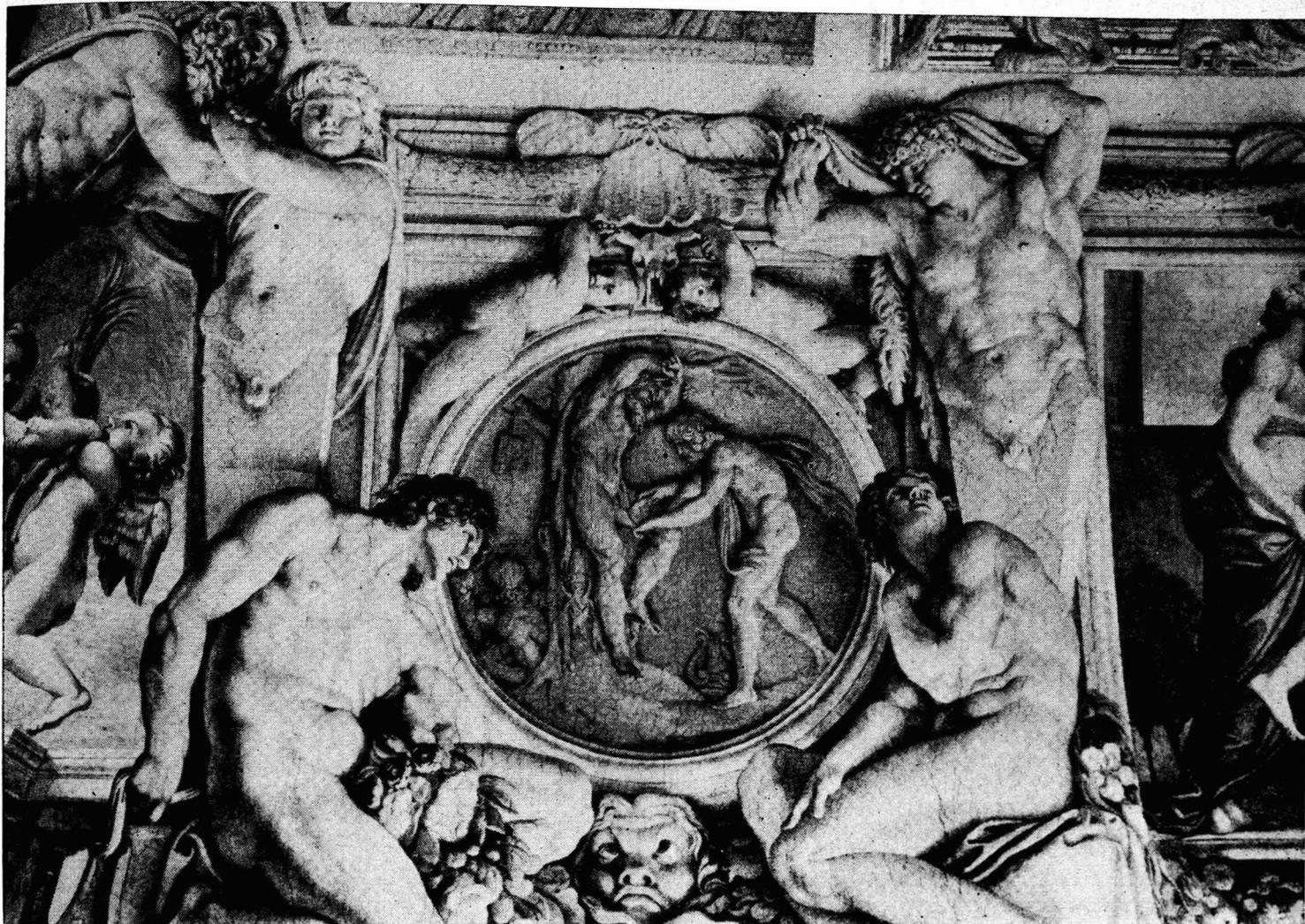
Llama la atención, sin embargo, el que esa considerada por él "funesta y desmedrada vegetación parásita del falso lirismo" le ocultara la presencia de caracteres definidos, consistentes y ricos, los caracteres "dotados de una personalidad y de una vida tan grande como los que presenta la misma realidad humana" que él reclama. Formular esta exigencia realista a un autor barroco (para hallar que la satisface, como en el caso de Tirso, o que no llega a satisfacerla, como en el de Calderón) es cosa que, en definitiva, tiene poco sentido, pues ellos no se proponían producir lo que se llamó luego *Naturdichtung*, una poesía que reprodujera la naturaleza. En sus designios no entra la *observación y pintura* de caracteres, y es tan inadecuado juzgar su teatro con arreglo a la estética del realismo como aplicar ésta, retrospectivamente, a la novela de los siglos de oro. Puede haber, no obstante, y desde luego lo hay, más contenido psicológico en Cervantes que en Pereda y más en Tirso —y en Calderón— que, no diré Echegaray para que no parezca broma, en Ibsen.

Volviendo, en concreto, a *La vida es sueño*, pudiera imaginarse, aunque sea absurdo, una versión del drama, reescrito según módulos realistas, en la que, incluso, para contentar a don Marcelino, Segismundo arrojará al criado desde el balcón, no al mar, sino a un apacible estanque de los jardines de palacio, y en la que los personajes no emplearan un lenguaje "hinchado y babilónico", sino hablaran "en estilo más racional y llano", empleando el *sermo vulgaris* o la conversación burguesa. Cumplido tal disparate, dichos personajes, en cuanto caracteres, emergerían, no obstante, con rasgos de vigor supremo.

Absurdo es también, y por las mismas razones, someterlos a análisis desde este particular punto de vista, tan accesorio en el conjunto intencional de la obra: pero unas cuantas observaciones acerca de la sustanciación psicológica de las figuras dramáticas presentadas en *La vida es sueño* bastarán a demostrar, creo, cómo el reproche dirigido contra Calderón es, en este aspecto, no sólo descaminado sino —además— injustificado por completo.

En Segismundo vamos a presenciar —tal es el sentido capital de la obra— el proceso de elevación desde el hombre selvático, aquel que se ha declarado *un hombre de las fieras y una fiera de los hombres*, hasta el caballero cristiano cuya conducta se orienta hacia los más altos valores del espíritu. Como es obvio, su figura representa al primer hombre, Adán, y a todos los hombres; es más un símbolo universal que un individuo particular. Por consiguiente, bien hubiera podido el autor dispensarse de atribuir a esta figura adánica un carácter determinado y de hacérsela psicológicamente verosímil: las ficciones morales, en sus autos alegóricos, no necesitan serlo; y el mismo Calderón, en su ente sacramental de *La vida es sueño*, se abstendrá de caracterizar al hombre. Pero de Segismundo ha hecho, sin perjuicio de su significación universal, el protagonista de un drama, y por eso lo concibe y lo presenta como personaje concreto sujeto a un personal destino. Es, aunque de las fieras, "un hombre". Hemos oído el asombrado y lastimero discurso de sus perplejidades; sabemos, como las ha sabido Rosaura, "flaquezas" suyas. Si su miseria simboliza la de la condición humana, no por ello dejan sus sufrimientos de ser los de un individuo sometido a una situación de especial crueldad.

Es un hombre que padece física y moralmente; pero es todavía fiera, y con ferocidad quiere hacer pedazos al testigo de sus flaquezas humanas. Sin embargo, la súplica de Rosaura va a tocarle el corazón: su voz lo ha enternecido, su presencia lo ha suspendido, su respeto lo ha turbado. Nunca antes había visto ni hablado *sino a un hombre solamente*: el viejo Clotaldo, a quien llamará *tirano dueño*. El disfraz masculino de Rosaura no impide a su instinto adivinar a la mujer en el personaje extraño. Pero no es sólo que, acaso, la *fiera de los hombres* ha reconocido su hembra, sino que también el *hombre de las fieras* ha encontrado a su prójimo y se hermana con él en la común miseria de la condición humana. Rosaura le ha hablado de sus tribulaciones, le ha dado a conocer sus propias flaquezas, y vamos a asistir en seguida a una oscilación violentísima del sentimiento. Quien hace un instante quería despedazar al intruso entre sus



A. Carracci (1597-1601) — "la estética del barroco"

membrudos brazos, ahora, movido a compasión, amenaza a Clotaldo con quitarse la vida para proteger a los extranjeros. Obsérvese cómo hemos pasado ya al plural generoso: *Primero, tirano dueño / que los ofendas o agravies . . .*

El ánimo de Segismundo sigue siendo feroz, su emoción indomable; pero con vivacidad extraordinaria se ha movido desde el egoísmo soberbio al extremo opuesto del altruismo: su impulso brutal ha tomado un giro noble. Su grandeza de alma, la magnanimidad, será el eje de su carácter, que se manifiesta en su conducta tanto cuando ésta sigue una dirección negativa como cuando se eleva hacia los valores superiores.

Al principio, la percepción de tales valores estará ligada a los requerimientos del impulso crudo. Su reacción contra Clotaldo en la escena tercera de la jornada segunda invoca, para expresarse, criterios de validez objetiva:

*Traidor fuiste con la ley,
lisonjero con el rey
y cruel conmigo fuiste;
y así el rey, la ley y yo,
entre desdichas tan fieras,
te condenan a que mueras
a mis manos.*

No nos engañe esto: se encuentra en la corte, tratado como príncipe, y su ferocidad asume las formas de la razón de Estado. Ciertamente que, al despertar, se ha sentido melancólico. *Dadme, cielos, desengaño*, ha pedido; pero en seguida ha optado por abandonarse a sí mismo:

*Pero sea lo que fuere,
¿quién me mete en discurrir?
Dejarme quiero servir,
y venga lo que viniere.*

Se encuentra dentro del orden civil, y de él usará —ya lo hemos visto—, se aprovechará de él, siempre que así convenga a su instinto natural; pero aun en el seno de la civilización, su actitud seguirá en el fondo siendo selvática. *Como en montañas nacido*, rechaza las maneras cortesananas. Y él, que contra Clotaldo acababa de invocar la razón y el derecho; él, que ha percibido con toda claridad la injusticia sufrida en carne propia; él, a quien se le ha podido escuchar *que en lo justo es bien / obedecer y servir*, manifestará sin empacho:

*Nada me parece justo
en siendo contra mi gusto,*

y proclamará con sarcasmo (*¡Vive Dios!, que pudo ser*) la fuerza del hecho sobre la validez de lo debido. Él sabe quién es: sabe que es *un compuesto de hombre y fiera*.

Las escenas que siguen, con Rosaura vestida ya de mujer, representan una etapa fundamental en el laborioso proceso de la humanización de Segismundo. Hemos de tener presente para medir su alcance la concepción neoplatónica del erotismo que durante aquella época (y en verdad desde el Renacimiento hasta ayer mismo) ha dominado en nuestro mundo occidental: la belleza tal como se manifiesta en la criatura viva es un camino hacia el Bien, y aun hacia el Supremo Bien. Antes de encontrarse con Rosaura en la corte, Segismundo confiesa a Clarín que *si admirarme hubiera / algo en el mundo, la hermosura fuera / de la mujer*. Apenas descubre a Rosaura exclama, reminiscente: *Yo he visto esta belleza / otra vez*. Recuerda, claro está, el primer encuentro en la torre; pero al mismo tiempo ve en ella un trasunto viviente de la belleza eterna. Cuando Rosaura rechaza sus ardientes homenajes (ausentarse —la ha requebrado— sería dejar *a oscuras mi sentido*), se impacienta él, la amenaza; y cuando por fin, se oye reprochar:

*Atrevido, inhumano,
cruel, soberbio, bárbaro y tirano,
nacido entre las fieras,*

responde con estas palabras, reveladoras de la fuerza espiritualizadora del Eros:

*Porque tú ese baldón no me dijeras
tan cortés me mostraba,
pensando que con esto te obligaba.*

Más tarde, al recordar —de nuevo en la torre— los detalles de su "sueño" de grandeza, dirá:

*De todos era señor,
y de todos me vengaba;
sólo a una mujer amaba . . .
Que fue verdad, creo yo
en que todo se acabó,
y esto sólo no se acaba.*

La impronta de su belleza se le ha quedado para siempre grabada en el alma. ¿Cómo puede entenderse después de esto la opinión de Menéndez Pelayo, para quien están de más, "las aventuras de la doncella andante que va a Polonia a vengarse de un agravio", ni la docilidad con que Valbuena Prat le sigue al considerar que la intriga secundaria "resta interés a la parte principal"? Muy al contrario, Rosaura es imprescindible. No sólo ha conmovido al principio los sentimientos humanos en la fiera, y no sólo ha provocado ahora en el alma conturbada del príncipe un movimiento de elevación espiritual, sino que en la jornada tercera va a proveerlo, ya iniciada la rebelión militar, de un motivo superior, de una justificación moral que lo llevará hacia la plenitud del triunfo.

En efecto, su "sueño" lo ha escarmentado, enseñándole que la vida es *una ilusión, / una sombra, una ficción*. Aceptará otra vez el sueño al verse aclamado y liberado, pero no ya, como la primera, en actitud de "venga lo que viniere", sino *con atención y consejo / de que hemos de despertar / deste gusto al mejor tiempo*. En el momento de tomar las armas vuelve a expresarse maravillosamente la vacilación entre el impulso violento y la conciencia escarmentada. Pero las toma, y su propósito no es otro que *sacar / verdaderos a los cielos*, esto es, hacer que se cumplan los presagios: vengarse de todos. Resulta grandiosa y convincente en grado sumo la fluctuación de su ánimo, a lo largo de la escena cuarta, entre estos deseos crueles y la cautela que le aconseja reprimirlos; y es inevitable preguntarse por qué le parecería atropellado a Menéndez Pelayo el desarrollo artístico en Calderón precisamente con referencia a los cambios de actitud que la experiencia suscita en Segismundo. Observamos en seguida cómo su intención vindicativa va cediendo a la sed de gloria militar:

*Si este día me viera
Roma en los triunfos de su edad primera,*

etcétera. Pero será necesario que aparezca Rosaura pidiéndole justicia, para que la crisis decisiva se produzca. Tras haber dominado el momentáneo deseo de gozar "la ocasión", Segismundo decide:

*Más a un príncipe le toca
el dar honor, que quitarle.
¡Vive Dios!, que de su honra
he de ser conquistador,
antes que de mi corona.*



Calderón — "un salto mortal"

Así, pues, la demanda de la "doncella andante" ha proporcionado a Segismundo una causa caballeresca, una justificación ética, para llevar adelante la rebelión armada contra su padre. La transformación se ha completado, y a partir de ahí asistiremos al triunfo perfecto del príncipe cristiano.

Si con tan puntual cuidado cumplió Calderón, por debajo del esplendor retórico y de las significaciones simbólicas —o mejor, a través de todo ello—, el requisito dramático de sustanciar la psicología de un personaje que, sin embargo, representa al hombre en abstracto y cuyo destino quiere ser ejemplo de la condición humana redimida, no nos sorprenderá hallar en las demás figuras de la obra caracteres neta y consistentemente definidos.

El de Rosaura, que primero aparece en escena, se acusará desde antes que abra la boca para hablar. Viene vestida de hombre —un recurso muy socorrido, usado y abusado en el teatro, y también en la novela de la época, que por sí solo ha merecido algún estudio monográfico—, pero en su caso el traje masculino no servirá, como en otros, para instrumentar turbiedades sexuales, ni mucho menos un enredo trivial. Las ropas que trae Rosaura corresponden a su decisión viril de rescatar la honra que como mujer había perdido. Reputar cualidad de varón el ánimo resuelto es probable que no pase de ser una de las tantas convenciones que distribuyen entre ambos sexos diferentes papeles sociales. De todos modos, nuestros dramaturgos del siglo XVII estaban lejos de ignorar el poder de la mujer "determinada".¹ Tal es Rosaura. Como una flecha se dirigirá a su meta, sin que nada ni nadie pueda desviarla del propósito, establecido con toda claridad: *... yo con la venganza / dejaré mi honor tan limpio*... No otra cosa le interesa; a nada que no sea eso atenderá. Rechaza con sequedad los requerimientos de Segismundo; y aunque deba debatirse en confusión y quejas y dudas (véase, sobre todo, la escena trece de la jornada segunda), ello, al humanizarla, presta mayor fuerza a la valerosa resolución que sobre ese conturbado fondo se afirma.

Su voluntad es una flecha disparada; y ese carácter acerado y rectilíneo entra en dinámico contraste con los sinuosos repliegues, desviaciones y elusiones de Clotaldo, su padre, hombre, en cambio, blando y débil, timorato, indeciso, que, desde su aparición en escena, se nos mostrará retrocediendo frente a los problemas y postergándolos para buscar soluciones de compromiso.

Por lo pronto, la admonición que el anciano dirige a Segismundo cuando esta fiera, generosa, sale en defensa de los extranjeros, tiene un acento de sensata melancolía: *Si sabes que tus desdichas, / Segismundo, son tan grandes, / que antes de nacer moriste*... dice al príncipe cautivo. En el conflicto de deberes que poco después va a atenerlo evitará la decisión, endosándosela al rey. Y si éste, acaso, manda que su hijo muera, *morirá / sin saber que soy su padre*, se consuela Clotaldo. Por suerte, las nuevas circunstancias han eliminado el conflicto. *Ya no diré que es mi hijo* —piensa, aliviado— *pues que lo puedo excusar*. Quiere ayudarlo, sí, a recuperar el honor perdido, pero cautelosamente, sin comprometerse...

No hemos de seguir, subrayándolos, cada uno de los pasos vacilantes con que Clotaldo esquivo la necesidad de tomar decisiones. La confrontación más dramáticamente reveladora de sus caracteres respectivos es la que tiene lugar entre padre e hija en la escena octava de la jornada tercera, una de las mejores que jamás se hayan escrito para el teatro en cualquier época y, desde el punto de vista psicológico, sencillamente insuperable. Toda la discusión, con su despliegue de argumentos sutiles, apenas encubre la tensión de las almas, cada cual según su temple. El ritmo del diálogo se va acelerando hasta convertirse en un torbellino, y cuando, por fin, el apasionado arrebato de Rosaura, dispuesta a todo por rescatar su honor, arrastra al anciano, la entrega melancólica de Clotaldo es todavía confirmación posttrera de su carácter débil.

En cuanto a Rosaura, que por primera vez se le había presentado a Segismundo en apariencia de varón y luego había sido admirada por él en la corte con atavíos de dama, ahora —ella, que había rechazado con altivez sus requerimientos amorosos— acude en la tercera ocasión a pedirle justicia.

*La tercera es hoy, que siendo
monstruo de una especie y otra,
entre galas de mujer
armas de varón me adornan.*

Pero no se limita a solicitar su amparo, sino que:

*Mujer, vengo a enternecerte
cuando a tus plantas me ponga,
y varón, vengo a servirte
con mi acero y mi persona,*

es decir, con esa espada misma que fue un día de su hoy tan apocado padre y en la que, muy atinadamente, quiere ver Casaldüero un símbolo fálico.²

En cuanto al rey Basilio, en cuyo carácter no se ha reparado debidamente, es uno de los más originales y poderosos del teatro universal. Corresponde al tipo psicológico del intelectual, movido en su conducta por consideraciones racionales de radicalidad y generalidad excesivas, y abocado por ello a producir las mayores catástrofes cuando las circunstancias de la vida lo han colocado en posiciones de gobierno, donde sus errores comprometen a la comunidad entera. Con lógica implacable, trata de aplicar al orden de la realidad, que es siempre fluctuante y, desde luego, complejísimo, aquellos criterios simples, tajantes, que su mente lúcida le dicta; y así, de buena fe, desencadena a veces el desorden al que él mismo suele sucumbir.

Basilio es saludado por sus súbditos con los títulos de Sabio Tales... Docto Euclides... E inmediatamente les dirige un largo discurso. "Es un discurso —dice Casaldüero— sometido rigurosamente a las leyes de la retórica: salutación, exordio, proposición, prueba o confirmación, refutación y peroración o recapitulación exhortativa."³ Las leyes de la retórica —añadamos nosotros— son también las de la lógica; el orador es el sabio; y bajo la suntuosidad formal de su oración advertimos la más rigurosa presentación del caso en términos racionales.

Ya lo sabíamos por Astolfo: *más inclinado / a los estudios que dado / a mujeres*. El mismo Basilio nos informará de que su atención está en las nubes, enterándonos de cómo sus estudios lo llevaron a conocer el sino de Segismundo, su hijo recién nacido, y de las medidas drásticas que entonces adoptó para impedir el cumplimiento de los siniestros presagios. Su razonamiento es siempre claro y ordenado: *Aquí hay tres cosas: la una... Reconoce —vacilante y discursivo— que*

*la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío;*

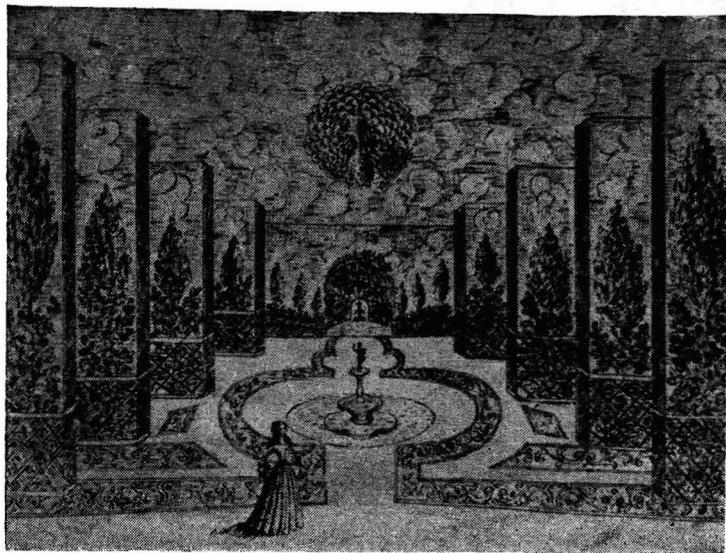
y en consecuencia va a someter a su hijo a la prueba famosa del sueño, mediante la que piensa conseguir —otra vez— *tres cosas, con que respondo / a las otras tres que he dicho*. Para él, la vida palpitante, el destino pavoroso del hombre, se encierra en un edificio mental de bien trabadas cláusulas, al que corona una alternativa inescapable.

Los paralelismos, la perfección lógica del razonamiento, la forma explícita y bien articulada de sus propósitos, manifiestan a través del discurso su carácter. En verdad, la prueba que ha dispuesto no se encamina tanto a abrir una perspectiva hacia lo imprevisto de la vida, como a encerrarla en la armazón rígida del pensamiento. Es claro que no espera otra cosa el sabio rey, sino ver confirmados por esa prueba los presagios que su ciencia le ha revelado; lo espera con toda la humilde soberbia del intelectual. Y todavía confirmará esta actitud cuando dice a Clotaldo, en la escena inicial de la jornada segunda: *Quiero examinar si el cielo, / que no es posible que mienta, etcétera*; a lo que replicará, siempre evasivo, su interlocutor: *Razones no me faltaran / para probar que no aciertas; / mas ya no tiene remedio*. Y cuando el resultado de la prueba parece corroborar el acierto del pronóstico establecido, ¿no parece rezumar amarga satisfacción el comentario de Basilio: *Cumplió su palabra el cielo?* Mera curiosidad intelectual (*la necia curiosidad / de ver lo que pasa aquí*) lo llevará aún a presenciar el despertar de Segismundo en su antigua miseria: quiere observar el final del experimento.

Pero he aquí que el cielo va a cumplir su palabra en un todo: lo pronosticado va a cumplirse por completo y hasta lo último. Ha estallado la rebelión, y el sabio rey queda paralizado:

*Poco reparo tiene lo infalible,
y mucho riesgo lo previsto tiene:
si ha de ser, la defensa es imposible,
que quien la excusa más, más la previene.*

Reflexiones en lugar de acción. Si sus errores han sido los del intelectual, con grandeza de intelectual reconocerá sus errores (*¡Qué bien, ay cielos, persuade / nuestro error, nuestra ignorancia...!*) y aceptará las consecuencias. Cuando, por último, comparece ante el triunfador Segismundo, él mismo se apresurará a consumir los términos de la predicción, postrándose a sus plantas: *Cumpla el hado su homenaje, / cumpla el cielo su palabra*.



Escena de una comedia mitológica de Calderón

Deliberadamente he prescindido de considerar todos los demás aspectos que concurren en la figura de Basilio, para destacar lo que sin duda alguna es secundario en la creación poética del autor: la consistencia del carácter que atribuye a su personaje. Se trata de un tipo psicológico muy marcado: el del intelectual, que, colocado en una situación de gran poder, se muestra inadecuado en su acción a las exigencias de la realidad práctica y que, por eso, podría abonar con su ejemplo la falaz generalización de quienes hoy desconfían de los "profesores en el gobierno"...

Pero basta con lo indicado. Esa supuesta —absurda— pieza "realista" en que *La vida es sueño* pudiera imaginarse reescrita pondría de relieve no sólo los caracteres individuales, sino sus recíprocas reacciones y el desarrollo que cada uno de ellos experimenta a lo largo de la acción. Esto, claro está, al iluminarla desde un ángulo muy distinto del elegido por su autor, la violentaría, torciendo el sentido del drama, donde la consistencia psicológica de los personajes, admirablemente lograda según hemos hecho patente, no pasa de ser un factor secundario, un elemento implícito. Que Clarín —por ejemplo—, cuya figura es la del gracioso, lejos de repetir fríamente el clisé, tiene una individualidad marcada e impresiona al espectador como un ser humano a quien comprendemos en sus emociones, actitudes y recursos vitales hasta el punto de sentirnos comprometidos sentimentalmente en su destino último, es cosa obvia; que este destino, su muerte "cómica", corresponde en rigor a la posición cómica, es decir, antiheroica, que él había asumido frente al mundo, no ofrece duda — y en tal sentido, cuanto el personaje dice, hace y le acontece (también lo que le acontece, pues ningún ser humano es mero y pasivo objeto, sino que debe asumir en una forma u otra, e incorpora con ello los eventos externos, integrándolos a la estructura de su personalidad), todo aquello en que ésta se manifiesta, resulta de una congruencia perfecta. Pero esa muerte, en la que, de cabeza, se ha precipitado Clarín por huir del peligro, siendo el castigo cómico digno de la flojedad de ánimo con que siempre se retira al margen de la vida, es al mismo tiempo un paralelo, que se nos da en contrapunto, del destino del rey Basilio, quien, por su lado, también se ha salido del cauce de la vida para tratar de dominarla, con soberbia de intelectual, desde el plano de la pura racionalidad. Como intelectual que es, Basilio capta en seguida el significado de esa muerte, a la vista de *este cadáver que habla / por la boca de una herida*; mientras que la caída de ambos, el soberbio y el pusilánime, hace contraste con el triunfo del magnánimo Segismundo, enseñado no por "matemáticas sutiles", sino por la experiencia que ha podido domar su condición fiera, poniéndolo en el camino de la virtud cristiana.

Pero esto apunta ya hacia el designio y composición de la obra, hacia el estudio de sus intenciones estéticas, cuando mi propósito se reducía a disipar ciertos errores con los que una crítica autorizada, pero perteneciente al pasado, traba la espontánea apreciación que hoy, desde la perspectiva de nuestra época, puede y debe hacerse.

¹ Un delfín cortando el mar, / una cometa encendida, / un caballo a la carrera, / en alta mar un navío, / el veloz curso de un río, / rayo que cae de su esfera; / una flecha disparada / del arco, podrán volver / atrás, mas no la mujer / una vez determinada.—MIRA DE AMESCUA, *El esclavo del demonio*, jornada segunda, escena primera.

² Sentido y forma de *La vida es sueño*, en *Cuadernos*, París, agosto de 1961.

³ Loc. cit.

DOCUMENTOS

El combate contra el hambre en América Latina

Por Josué DE CASTRO

Las encuestas realizadas por los especialistas en los últimos veinte años están revelando, sin lugar a dudas, que la América Latina constituye una de las más negras y más extensas áreas de la geografía mundial del hambre, rivalizando en este aspecto con la vieja Asia y con el África expoliada y saqueada por el colonialismo europeo. De sus 200 millones de habitantes, se calcula que por lo menos 130 millones de latinoamericanos sufren las consecuencias perniciosas de una alimentación defectuosa: insuficiente, incompleta o desarmónica. Éste es el cuadro actual que nos presentan los hombres de ciencia en cuanto a la realidad social del antiguo continente de la abundancia, del Eldorado de la época de los conquistadores del siglo xvi. El cuadro de un continente famélico.

En la América Latina se sufre toda clase de hambre. Ya sean las grandes epidemias de hambre que siguen a los grandes cataclismos naturales que periódicamente asuelan al continente, ya sean las sequías del noreste brasileño, las inundaciones del Amazonas, los terremotos de la región de los Andes, etcétera, ya sean las formas endémicas, que actúan permanentemente, diezmando de manera implacable poblaciones enteras. El mal es tan intenso y tan generalizado que los higienistas y los patólogos reconocen hoy, unánimemente, que el hambre es la más generalizada y destructora de todas las enfermedades endémicas que azotan al continente. Y que representa un factor predisponente, que prepara el terreno facilitando la acción perjudicial de otras endemias, de las llamadas enfermedades de la masa, tales como la tuberculosis, la verminosis y otras parasitosis, que sólo son mortíferas cuando se encuentran en los grupos humanos sin resistencia, depauperados por el hambre. Éstas son, como la misma hambre, enfermedades de la miseria. Este *mal de hambre* se presenta bajo los más variados matices, desde el hambre global, cuantitativa, que transforma a sus víctimas en verdaderos espectros vivos, hasta las formas más discretas de las llamadas hambres ocultas, o específicas, que actúan en forma disimulada bajo los más variados disfraces. Es de estas hambres parciales, de las llamadas carencias alimenticias, de lo que más se sufre en América, presentando cada pueblo su cuadro típico de males, producto de la falta habitual, en su alimentación, de las dosis adecuadas de determinados principios alimenticios: proteínas, sales minerales, vitaminas. Así ocurre con los indios mexicanos que mueren de pelagra por falta de ciertas vitaminas, con los pobres bolivianos exhibiendo sus grotescos bocios cretínicos por falta de yodo, con los millones de latinoamericanos anémicos, sin ánimo y sin fuerzas para trabajar, con su sangre pobre y su piel amarillenta por falta de hierro con qué producir su hemoglobina, con los millones de niños muriendo como

moscas de una rara enfermedad que los especialistas designan con el extraño nombre de *kwashiorkor*, pero que en realidad es sólo una carencia de proteínas, como las de la leche o las de la carne o de los huevos, que son alimentos de lujo, prácticamente inaccesibles a las bocas hambrientas pobres.

Ésas y otras variadas enfermedades que inferiorizan, degradan y diezman a grandes masas humanas de la América Latina no son sino disfraces, más o menos complicados, del hambre. De variadas formas o tipos de hambre que se asocian en pactos macabros con otros males o enfermedades de la miseria, para destruir a los habitantes de la porción menos desarrollada de nuestro continente. Los índices de mortalidad infantil en la mayoría de los países latinoamericanos, un promedio de cinco a ocho veces más elevados que los índices de los países bien desarrollados de Europa, y la corta esperanza de vida en el continente, donde vivimos —término medio— la mitad de lo que vive un europeo o un norteamericano, son también el reflejo indudable de la acción mortífera del hambre, degradando y diezmando nuestras poblaciones. En estas tierras de increíble mortalidad, donde parece que se nace más bien para morir que para vivir, es siempre el hambre la gran cortadora de mortajas para ese innumerable ejército de muertos: los muertos de hambre.

El hambre en el "proceso circular acumulativo"

No vamos a tratar aquí en este rápido estudio, las variadas formas patológicas del hambre,¹ pero deseamos recalcar bien su importancia y participación en el cuadro nosográfico de la región donde la falta de salud constituye uno de los más graves factores de contención del progreso social. Deseamos dejar patente hasta qué punto el hambre impide el progreso de la región y su real emancipación económica, imponiéndose, como prerequisite indispensable a cualquier plan válido de desarrollo económico regional, al establecimiento de una política positiva de lucha contra el hambre en este continente.

Para que esta lucha tenga eficacia, es preciso que se conozca bien el mecanismo a través del cual el hambre se instaló y perduró hasta hoy en las tierras latinoamericanas. Sin conocer las raíces del mal y hasta qué profundidad penetran ellas en el subsuelo de nuestras instituciones político-sociales, es imposible arrancarlo de nuestro paisaje cultural. Las medidas no pasarán de paliativos. Serán como una simple tala que no evitará que el matorral renazca, cada vez

¹ A los interesados en profundizar el estudio de la materia en sus minucias biológicas y sociales, recomendamos la consulta de nuestros libros: *Geografía del hambre*, *Geopolítica del hambre* y *El libro negro del hambre*.

más tenaz, de los tallos y de las raíces clavadas en el suelo.

La verdad es que el hambre es al mismo tiempo causa y efecto del subdesarrollo y del pauperismo generalizado que éste impone. Gunnar Myrdal habla con mucho acierto de este círculo vicioso del hambre por incapacidad de producir y la no productividad condicionada por el hambre misma.

En el mismo orden de ideas, Winslow, al tratar los problemas de la salud en las regiones subdesarrolladas, muestra cómo un factor negativo, que arrastra continuamente hacia abajo los niveles de vida, origina lo que se puede llamar un *proceso circular acumulativo*. A fin de aclarar, en esta confusión de los complejos sociales del subdesarrollo, la verdadera posición del factor *hambre*, intentaremos mostrar cuáles son las causas principales y los principales efectos de este fenómeno en los cuadros de la vida latinoamericana. Causas y efectos que se superponen de manera desconcertante en el círculo vicioso del pauperismo generalizado.

¿Puede justificarse el hambre en la América Latina en función de condiciones naturales desfavorables de nuestro continente? De ninguna manera. El hambre en América, como en otras regiones del mundo —como en África y en Asia—, es mucho más un producto de factores culturales que de causas naturales. Es mucho más la consecuencia de distorsiones económicas y de injusticias sociales provocadas por el hombre, que de limitaciones impuestas por la naturaleza. El hambre en América es un producto de fabricación humana, un subproducto de los procesos inhumanos de explotación económica que fueron puestos en práctica en esta parte del mundo.

Lo que trata de ocultarse

Queriendo ocultar esta negra verdad, y disculpar a los ojos del mundo el crimen de los verdaderos culpables del hambre generalizada del continente, los neomaltusianos tratan de atribuir el hecho a una especie de mezquindad de la naturaleza: la pobreza de los suelos tropicales que constituyen la mayor parte de las tierras del continente y su incapacidad natural para alimentar una población que aumenta en casi cuatro millones al año. Nada más lejos de la verdad, nada más falto de base científica que estas especulaciones maltusianas.

La América Latina está lejos de tener una población excesiva que sature las posibilidades de ocupación de su suelo. Representando el 16% de las tierras habitables del planeta, contiene solamente el 6% de la población mundial; su densidad demográfica relativa de sólo 8 habitantes por km², es de las más bajas del mundo, en comparación con la densidad de 54 habitantes del Asia y la de 82 de Europa. Trátase, por lo tanto, en conjunto, de un área subpoblada y no de superpoblación relativa.

Por otro lado, su suelo es cultivado en el 6% de su extensión, quedando enormes reservas naturales inexploradas. Y aun en la parte cultivable, la tierra, por regla general, es explotada a través de métodos agrícolas muy primitivos, de rendimiento insignificante. Tierra, por lo tanto, no falta para saciar el hambre de los latinoamericanos. No es nuestra naturaleza quien se muestra mezquina.

Mezquino ha sido el hombre, o mejor, ciertos grupos humanos, que se apoderaron mezquinamente de estas tierras para explotarlas abusivamente de acuerdo con su exclusivo interés de grupos, sin darse cuenta ni respetar el hecho de que la propiedad tiene una función social que cumplir, y que la función principal de la tierra es exactamente la de alimentar a los grupos humanos que en ella viven y trabajan.

El hambre en América se instaló como una consecuencia de la explotación de tipo colonial de sus tierras, del régimen de latifundio y de monocultivo, que llegaron aquí a los límites máximos de exageración para servir exclusivamente a los insaciables apetitos mercantiles de las metrópolis colonizadoras, deseosas de obtener por precios ínfimos los productos de base y las materias primas indispensables a su industrialismo próspero. Se expandió de esta forma, en los países latinoamericanos, una agricultura extensiva de productos de exportación, en lugar de una agricultura intensiva de subsistencia capaz de matar el hambre del pueblo. Cada área o cada país se dedicó a una especialización nociva que subvirtió por completo el equilibrio ecológico de sus cuadros naturales y agravó mucho la carencia y la penuria alimenticia de cada región. Al colonialismo político siguió la presión del capital colonizador extranjero, instrumento de acción del neocolonialismo económico, disfrazado pero no menos nocivo.

Así, Cuba pasó a producir casi solamente azúcar, y el Brasil y Colombia casi sólo café. América Central logró el predominio de la producción de plátano, Bolivia el monopolio del estaño y Vene-

zuela el *trust* del petróleo, para citar tan sólo los ejemplos más significativos. Así se extendieron en tierras de América ciclos económicos más destructivos que productivos o, por lo menos, desequilibrantes de la salud económica de la nación: el ciclo de la minería, el ciclo de la caña de azúcar, el del cultivo nómada del café, el de la extracción del caucho amazónico, el del petróleo, el del guano, el del salitre y varios otros. Ciclos éstos que revelaban siempre el mismo espíritu de aventura mercantil, pretendiendo impulsar al principio el desarrollo, para luego corromper los procesos de creación de riqueza en esos países. Orientada al principio por los colonos europeos, por los propietarios de los grandes feudos agrarios y sus herederos, y posteriormente por los detentadores del capital colonizador extranjero, toda la economía de América Latina fue violentamente arrasada por el interés de los grandes monopolios internacionales. Y los gobiernos de esos países se mostraban, por lo general, incapaces de impedir esta voraz interferencia de los monopolios extranjeros, interesados en exprimir el limón hasta la última gota, dejando las tierras coloniales reducidas a una extrema miseria. Esta persistencia de los gobiernos en trabajar contra los intereses nacionales se explica porque esos gobiernos casi nunca fueron representantes auténticos del pueblo, sino simples agentes de los pequeños grupos de las oligarquías dominantes, beneficiadas por la explotación inhumana de las masas desheredadas, marginales y famélicas. Adversarias, por lo tanto, de las aspiraciones de mejoría de las condiciones de vida de esos pueblos. Ésta fue siempre la táctica de acción

política de los monopolios extranjeros: asociar a sus oscuros y pingües negocios una pequeña élite influyente, privilegiada, que pasaba luego a luchar violentamente, en defensa de esos monopolios, por el mantenimiento del *status quo*, y a manifestar una sagrada aversión por cualquier forma de verdadero desarrollo económico emancipador.

Así fue conservada en los países de América una estructura agraria arcaica de tipo feudal, que constituye el principal factor determinante del estado de hambre en el continente y del retraso en el progreso social de estos pueblos. Es el caso de quienes se lanzaron con todo ímpetu a la renovación de su economía, a través de la industrialización intensiva, como es el caso del Brasil, que hasta ahora no ha conseguido emanciparse de las fuerzas de coersión y de contención propias de esas estructuras agrarias retrógradas, caracterizadas por el complejo social del latifundio con todo su cortejo de miserias sociales. La contradicción que se establece en estos casos da a la *facies* cultural de esos pueblos una dualidad estructural evidente, con la extraña superposición de una economía industrial, a veces de vanguardia, y una economía agraria precapitalista, de supervivencia medieval. El arcaísmo de la estructura agraria es prácticamente un mal de todo el continente. Por todas partes encontramos, hasta hoy, la inadecuación del régimen de propiedad para el ejercicio de sus funciones sociales: encontramos imperantes el latifundio y el minifundio, ambos antieconómicos y antisociales.

Por las estadísticas conocidas se llegó a la evaluación de que cerca del 8% del número total de propiedades abar-



"matar el hambre del pueblo"



"el estilo de vida de cada pueblo"

can el 75% del total de las tierras cultivadas en la América Latina. Muchas de esas propiedades son verdaderos Estados, de desmedida extensión territorial, sobrepasando muchos de ellos la superficie de más de 100 mil hectáreas. Al lado de esta tendencia al latifundio, hermano siamés del atraso tecnológico y de la improductividad, encontramos la pulverización de las propiedades, en la polvareda de los minifundios, que representan más de la cuarta parte de los establecimientos agrícolas en la América Latina.

Es, sin duda, la inadecuación de sus estructuras agrarias el factor esencial de la mala utilización de los recursos naturales, de la baja productividad agrícola y de la subocupación del hombre del campo. En una palabra: el hambre en su extensión continental. Lo aberrante no es sólo la distribución de las propiedades, sino también los tipos de relación de trabajo, que son de índole feudal, perdurando hasta hoy los sistemas de mediación, de aparcería, del pago del salario en comidas y de otras supervivencias de los tiempos de la servidumbre medieval.

Pero no fue solamente mediante el feudalismo agrario, monocultor, latifundario, que el imperialismo económico mantuvo un estado de hambre en la América Latina. Fue también explotando al máximo el esfuerzo productor de su agricultura de exportación, fijando precios siempre miserables para sus materias primas agrícolas y sus productos de base. Manipulando el mercado internacional de esos productos y provocando su constante inestabilidad, que tan terribles consecuencias provocan a la economía de estos países, que dependen casi exclusivamente de estos productos para la obtención de las divisas necesarias a su equipamiento técnico, lo que equivale a decir a su emancipación a través de la industrialización. La vulnerabilidad de estos países frente a la falta de estabilidad de los precios de sus productos de base es tanto mayor cuanto, por regla general, cada uno de ellos limita toda su oferta comercial a uno o dos productos, cuando mucho. Es de esta forma que el petróleo representa el 94% de las exportaciones de Venezuela, el azúcar el 80% de las de Cuba, el café y el sisal el 84% de las de Haití, el estaño el 63% de las de Bolivia, y así el resto.

Los beneficiarios del hambre latinoamericana

Para agravar el desequilibrio económico que mantiene a estos países en el marasmo, funciona la caída proporcional de los precios de estos productos en comparación con los precios de los productos industrializados que ellos necesitan importar. Aun produciendo y exportando hoy un volumen bruto de materias primas más considerable, América Latina recibe un menor volumen de dólares de los que recibía en otro tiempo, haciéndose prácticamente insolvente su balanza de pagos. Tenemos un buen ejemplo en el caso concreto del café brasileño. En 1959 exportaba el Brasil dos millones de sacos de café más que diez años antes, en 1949; no obstante, recibía por el total de la exportación de este producto cien millones de dólares menos de lo que había recibido en 1949.

Se ve, pues, que el problema del hambre en la América Latina no es tan sólo el resultado de su escasa producción de alimentos. Es un problema de economía,

mucho más complejo. Puesto que no adelanta nada aumentar los niveles de producción frente a la falta de poder adquisitivo de sus pueblos. El hambre es más bien un problema de productividad. De la ridícula productividad de una enorme masa de población que hasta hoy continúa viviendo en un sistema económico precapitalista, casi fuera del ciclo de los trueques monetarios.

Se ha difundido, y con razón, por toda América Latina, la conciencia de que sólo podremos emanciparnos del hambre prevaleciente a través de una industrialización intensiva de estos países de economía dependiente. La idea del *desarrollo* se ha revestido así de la categoría de *idea-fuerza*, capaz de movilizar la voluntad de estos pueblos esclavizados por el colonialismo económico. Desgraciadamente, muchos de los esfuerzos en este sentido han sido frustrados en sus objetivos. No siempre la industrialización conduce a una mejoría de los niveles de vida, principalmente en lo que respecta a la satisfacción de las necesidades alimenticias. En ciertos sectores limitados, y sin el respaldo de la expansión agrícola paralela, la industrialización agrava, a veces, la situación de penuria alimenticia de esos países.

Conclúyese de esta rápida enumeración de los factores que interfieren en el mantenimiento del hambre de nuestro continente, que ellos son esencialmente de naturaleza económica, y aun reflejando el estilo de vida de cada pueblo, son el resultado de las presiones de las fuerzas económicas internacionales, las cuales, bajo la inspiración y el signo del neocolonialismo, impulsan y mantienen el hambre en todos los continentes.

Son innumerables los efectos del hambre sobre los grupos humanos que habitan la América Latina. Desde los efectos puramente biológicos, de degradación somática, que imponen estaturas, complejiones y biotipos vitales que están bien apartados de los niveles ideales, hasta los efectos psicofisiológicos, que producen la fatiga, la apatía, el conformismo, y la incapacidad creadora de innumerables grupos raciales económicamente hambrientos. Al hambre están, ciertamente, ligados extraños fenómenos sociales de la América Latina, como el bandolerismo, el mesianismo y la inestabilidad política. Pero esto nos llevaría muy lejos, además, de los límites que nos impone un simple ensayo interpretativo de la materia.

Todo lo que hasta aquí se ha dicho muestra ampliamente cuán tremendamente elevado es el costo social que pagan los pueblos latinoamericanos por el desastroso fenómeno del hambre colectiva. Cómo el hambre interfiere de manera negativa en los procesos de evolución social de este continente y cuán urgente e indispensable es realizar un esfuerzo sobrehumano para barrer el hambre de los cuadros de vida de esos países.

Para este combate no existe un remedio específico capaz de funcionar como una panacea espectacular. No hay un específico para el hambre. Lo que existe son catalizadores capaces de acelerar las reacciones sociales, conduciendo el organismo nacional a la depuración de este residuo sobreviviente del feudalismo y la servidumbre.

La lucha contra el hambre es una lucha contra la opresión económica y contra el subdesarrollo. Lucha que debe ser emprendida sin perder de vista el objetivo principal de la expansión económi-

ca, que es la elevación de los niveles del bienestar social de las colectividades.

La conducta política de los países latinoamericanos para vencer esta etapa de emancipación del hambre debe ser la de dar prioridad a un cierto número de problemas de política exterior y de política interna, sobre los cuales se asienta este estado de cosas actual y de las cuales dependen todas sus posibilidades de hacer independientes sus economías.

¿Qué podemos hacer?

En el campo de la política exterior, los aspectos más importantes son, sin duda, la defensa económica de sus productos de exportación y la reglamentación de las remesas al exterior de las ganancias de los capitales extranjeros invertidos en los países de la región.

La falta de orientación política de estos países, frente a las presiones de las grandes potencias, ha provocado la deterioración progresiva de los precios de sus productos de base y de sus materias primas, cuyo poder adquisitivo en relación con los productos industrializados bajó desde los comienzos de este siglo en cerca de un 50%, lo que equivale a decir que, por la misma exportación, hoy importamos solamente la mitad de las mercancías que podíamos importar en el siglo pasado.

Es ésta la vía principal a través de la cual se ejerce la acción colonialista del capital monopolista internacional, manteniendo a los países proveedores de materia prima en su economía primaria, incapaces de poder industrializarse *in loco* y libertarse de esta manera del colonialismo. No sin razón, el sociólogo francés André Philip afirma que en lugar de ayudar a los países subdesarrollados, sería preferible que las grandes potencias cesaran en su pillaje, el verdadero asalto que siempre han emprendido contra sus materias primas, de las cuales estos países dependen para vivir y desarrollarse. Tendremos que imponer el respeto por nuestra economía, si realmente deseamos emanciparnos.

La paridad y la estabilización de los precios de los productos de base se constituyen, así, en los objetivos esenciales de los planes de auténtico desarrollo de la América Latina. Porque sólo así será posible la industrialización de estos países y el suministro a su agricultura de las máquinas y los implementos necesarios para su modernización. Mientras los precios de los productos agrícolas de exportación continúen congelados o menguando progresivamente, la agricultura de sustentación se hará en condiciones de indigencia, con una productividad ridícula y con un costo de producción casi inaccesible al poder adquisitivo de estos pueblos; de ahí el hambre, como una consecuencia natural de este tipo de organización económica.

¿Cómo importar los fertilizantes, los insecticidas, las máquinas agrícolas indispensables, cómo construir las necesarias cadenas de silos y almacenes, y, con más razón, cómo producir industrialmente estas cosas necesarias al progreso de la agricultura, si las divisas son cada vez más escasas en estos países, en vista de la circunstancia siempre desfavorable para sus productos de exportación en el mercado internacional? Sólo luchando con tenacidad por esta victoria necesaria contra el colonialismo económico de los grandes *trusts* internacionales, que no de-



"Venezuela, el trust del petróleo"

ben continuar manteniendo sus escandalosos márgenes de ganancias a costa del hambre de los pueblos subdesarrollados.

Otro punto a tratar es la necesidad de que los países latinoamericanos busquen, a través de una legislación adecuada, reglamentar las remesas de las ganancias de las compañías extranjeras que operan en sus territorios, y que generalmente representan una sangría constante de sus escasas reservas de divisas.

En lo que respecta a la política interna lo primero es resolver el problema de la estructura agraria que, en la mayor parte de estos países, representa la más resistente armadura del conservadurismo retrógrado contra los cambios de la situación vigente.

Las reformas agrarias deberán obedecer a un riguroso criterio técnico y económico. No pueden ser simples expedientes de expropiación y redistribución de las tierras tratándose de corregir la injusticia social de la existencia de millones de "sintierra", de las masas de campesinos explotados por los grandes propietarios agrícolas. Este sería un proceso simplista, incapaz de resolver por sí solo el drama de la economía agraria. Pero, si la redistribución de la tierra no adelanta, también quedará enteramente improductivo todo tipo de política que pretenda cambiar la situación rural sin tocar el problema de las estructuras agrarias. Esto es lo que se llama política de falsas reformas, preconizando solamente programas asistenciales, de educación y de salud, bajo el argumento de que estos cambios acabarán por quebrar las resis-

tencias del conservadurismo más extremado. Falsa premisa, puesto que los aspectos educacionales y sociales más sobresalientes —el analfabetismo, la miseria, la falta de higiene, las endemias prevalecientes— son todos subproductos del complejo agrario del latifundismo y permanecerán inamovibles mientras no sea desmontado este complejo.

Lo que la América Latina está exigiendo son reformas auténticas, que signifiquen un proceso de revisión de todos los tipos de relaciones jurídicas entre los que detentan la propiedad agrícola y los que trabajan en las actividades rurales. Verdaderos códigos agrarios, capaces de conducir la propiedad a su plena función social, aumentando su rendimiento y distribuyendo los beneficios obtenidos a toda la colectividad. El conjunto de las leyes englobadas en esos códigos debe regular inúmeros problemas, tales como el de la expropiación de las tierras, los arrendamientos rurales, el de los contratos de trabajo y varios otros aspectos complementarios de la tenencia de la tierra.

No se puede establecer un tipo ideal de esas reformas para todos los países latinoamericanos, porque depende su adecuación, en cada caso, de múltiples factores locales de orden natural y de orden social. Cada país debe realizar, por cierto, su propio tipo de reforma, tomando en cuenta su realidad político-social y el acervo de experiencia en los errores y en los aciertos de reformas llevadas a cabo en otros países del mundo.

Con las reformas estructurales, los países subdesarrollados deberán promover

también una política de operante incentivo para la producción agrícola, de la cual no debe quedar ausente la política de precios de los productos de subsistencia y de consumo interno, y una política de subsidio de ciertos productos indispensables para la utilización intensiva de la tierra, pero que no son, generalmente, usados en las regiones menos desarrolladas. La política de garantía y de estabilización de precios constituye un arma poderosa de promoción agrícola, atrayendo capitales que sin esta seguridad huirían ciertamente de la empresa agrícola, expuesta a los azares y riesgos de una verdadera aventura mercantil.

Subsidiar productos como fertilizantes, insecticidas, semillas, etcétera, constituye una forma de garantizar la plena utilización de la tierra y su rendimiento compensador. Triste demostración de la casi ausencia del empleo de estos productos en la agricultura latinoamericana, la ofrece René Dumont, hablando de Chile, país productor de nitratos. Mientras este país vende al exterior 15 millones de toneladas de este fertilizante, consume en el país 70 mil toneladas a un precio correspondiente al doble del precio de exportación. Pero como su agricultura es de bajo rendimiento, el país se ve forzado a consumir una buena parte de sus reservas monetarias en la importación de cereales, carne, mantequilla y otros productos de alimentación.

Urge también una revisión de la política de tributación de la tierra, que, por lo general, se hace a través del volumen de su producción, estimulando de este

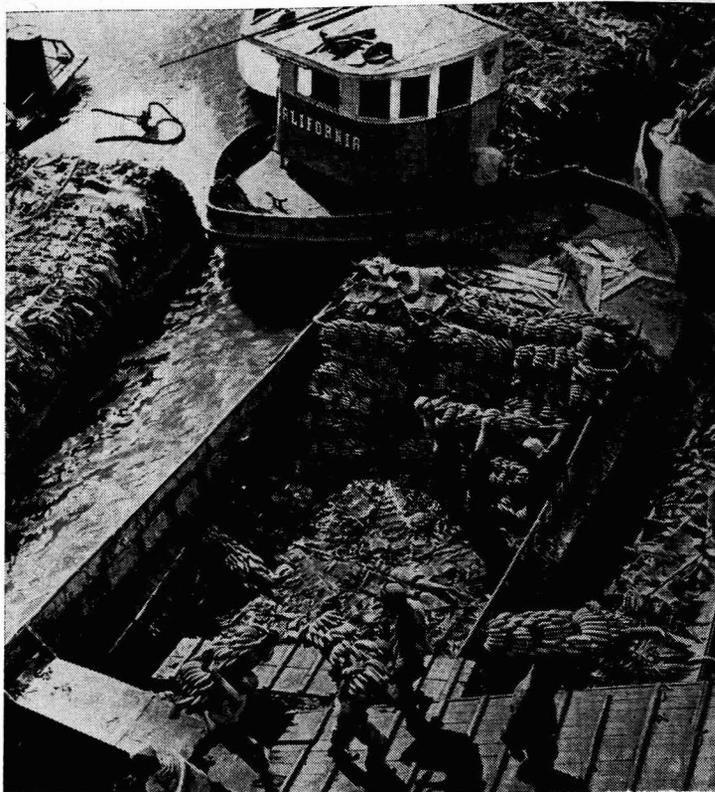
modo la improductividad, que es una forma de inversión de capital especulativo que juega con la inflación. La tributación deberá por lo contrario hacerse sobre la base de la capacidad potencial de producción de la tierra, lo que obligará a su propietario a preocuparse con su rendimiento efectivo.

El crédito agrícola, principalmente, en su forma específica de crédito supervisado, y el apoyo estatal a la organización de cooperativas u otras asociaciones comunitarias, pueden desempeñar un papel importante en la lucha contra el hambre en nuestro continente.

La diversificación racional de nuestros cultivos, la utilización de la tierra en función de su destino natural, la mejora de las semillas y de los métodos de conservación de los suelos, son otros elementos que también deben participar de la tesis de una política de estímulo y de amparo a la agricultura latinoamericana.

Es evidente que muchas de estas iniciativas y medidas ya se están adoptando, con mayor o menor éxito en varios países del continente. Otros pusieron su imaginación en crear otras formas de ampliación de sus producciones agrícolas.

México, Bolivia, Guatemala, Venezuela y más recientemente Cuba, emprendieron reformas agrarias de mayor envergadura, pero no alcanzaron aún los objetivos deseados, por motivos de varia especie. Queda mucho por revisar, por formular y por emprender. Principalmente, hay que incluir en la circunstancia económica el cuadro de la agricultura al lado de la industria. Y esto porque sólo con la industrialización racional será posible elevar los niveles de productividad de estos países de manera de liberarlos del flagelo del hambre. Todos saben que los niveles de productividad



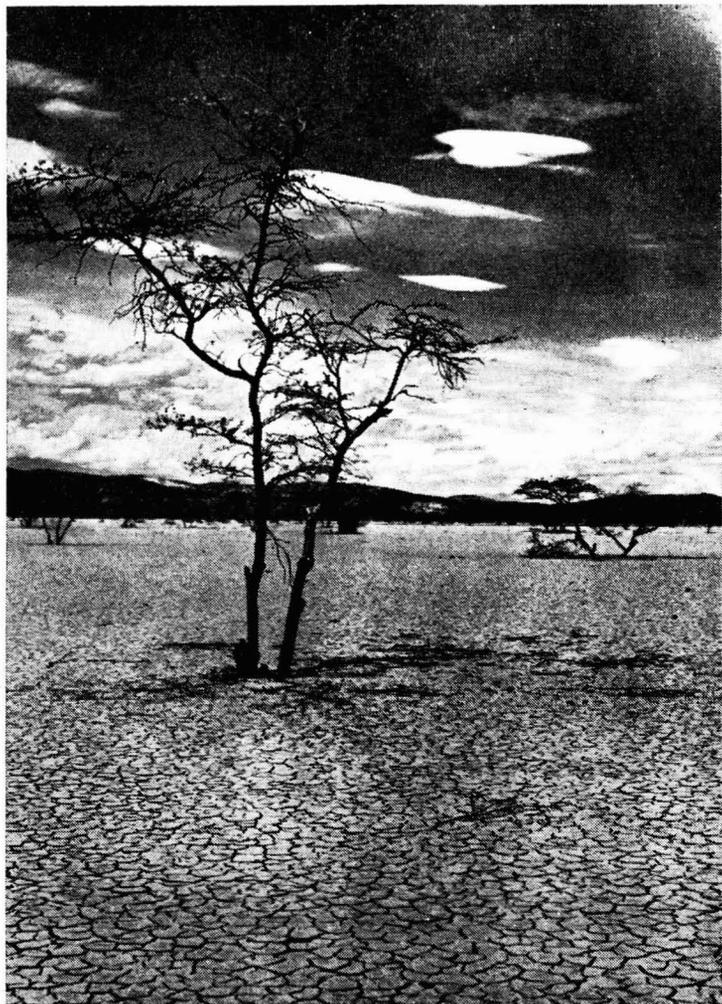
"política de garantía y de estabilización de precios"

agrícola dependen, en gran parte, de la expansión del sector industrial que debe suministrar a la agricultura los bienes de capital necesario para su plena realización económica. El desarrollo industrial debe hacerse, pues, paralelamente a la expansión del sector agrícola, so pena de acentuar la dualidad social, aumentar la distancia que separa a los dos sectores económicos y gravar la situación alimenticia de esos pueblos. No basta cuidar la industrialización, bajo la premisa de que ella constituye una panacea capaz de re-

solver todos los problemas del subdesarrollo, inclusive el retraso de la agricultura actual. Esto está muy lejos de la verdad. La industrialización es un ingrediente indispensable para las reformas de la economía agraria, pero no es suficiente para provocar esas reformas. Y sin reformas agrarias adecuadas, en la mayor parte de los países latinoamericanos, se desmoronan todas las buenas intenciones de industrializarlos verdaderamente. Pronto su agricultura rutinaria y primitiva pasa a representar un factor de contención del propio desarrollo industrial, a través de los altos costos de producción de sus materias primas, a través de la escasez de alimentos, imponiendo el alza constante de los salarios y matando el mercado potencial que representan las poblaciones rurales para los productos de la industria naciente.

En el criterio de la prioridad de las inversiones reside, pues, buena parte del posible éxito de los planes de desarrollo capaz de promover el verdadero progreso social y, por consecuencia, la liberación del hambre y de la miseria. Somos de los que juzgan esencial la promoción del desarrollo industrial, sin sacrificar exageradamente las inversiones en el sector agrario. Éste es el dilema que deben enfrentar los países latinoamericanos: el dilema del pan o del acero. O sea, el de concentrar sus escasos recursos en inversiones industriales o gastarlos en la obtención de bienes de consumo para matar el hambre de sus poblaciones. Pienso que la solución está en atender simultáneamente al pan y al acero, en proporciones que deban variar de un país a otro de acuerdo con el nivel socioeconómico y con sus disponibilidades financieras.

Sólo así será posible quebrar el círculo vicioso del hambre, del desempleo y la improductividad que son el atributo de la porción latinoamericana de este continente, henchida de riquezas naturales incalculables, pero hasta hoy sujeta a la influencia negativa de la explotación económica de tipo colonial.



"la penuria alimenticia de cada región"

ARTES PLÁSTICAS

Fernando García Ponce

Impresiones de una exposición*

Por Ramón XIRAU

Las diferentes formas artísticas se aproximan cada vez más a la lírica. ¿Será que la expresión de la intimidad es hoy, y necesariamente, más melódica, menos hecha de conceptos y de palabras? Me parece probable y me parece también que esta musicalidad de la expresión poética y artística responde a la convivencia de una búsqueda y una desconfianza: la búsqueda del Sentido; la desconfianza en cuanto a la existencia del Sentido. Solemos vivir en un mundo de señales —primer paso de toda experiencia de lo sagrado— sin llegar a determinar el origen de las señales que vemos.

La pintura de Fernando García Ponce está, por así decirlo, en el mundo de las señas. Esto no hace sino situarla dentro de la gran corriente de la pintura moderna. Se trata, por así decirlo, de su género próximo. ¿Cuál es, sin embargo, su diferencia individual?

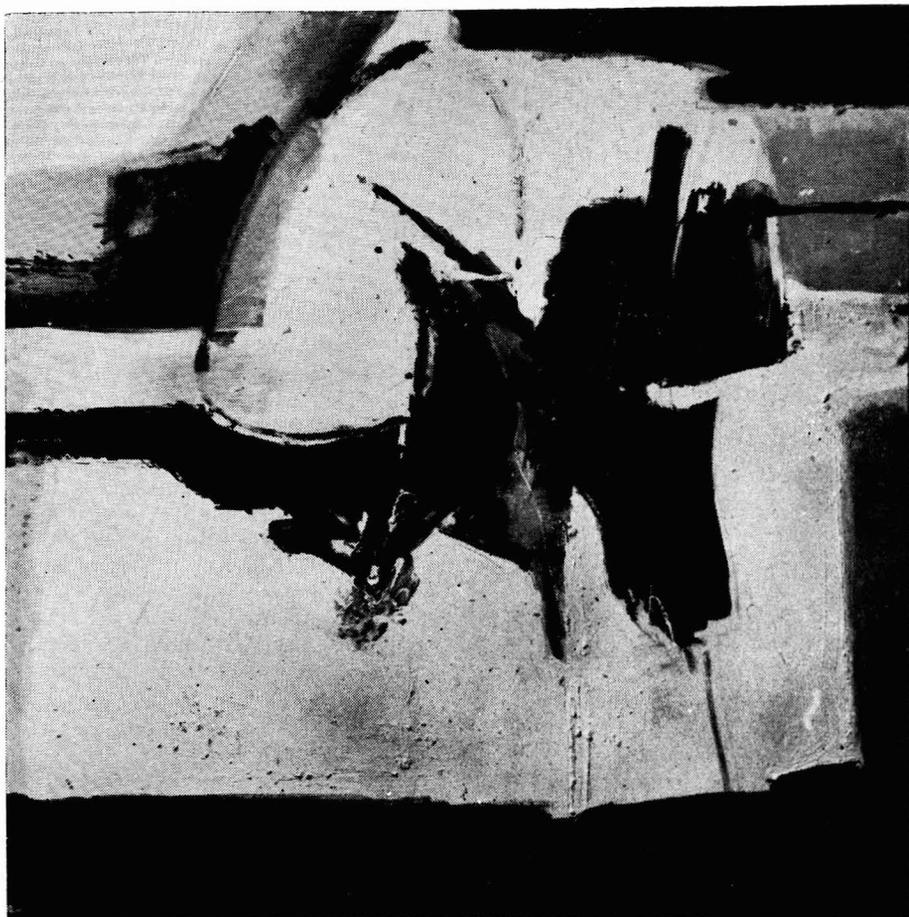
Juan Soriano la ha visto en una suerte de "pura armonía y silencio después de la catástrofe". La impresión de Soriano es, en buena parte exacta y corresponde a la sequedad terrestre de los amarillos, ocre, grises, blancos incandescentes de las telas de García Ponce. Pero si García Ponce puede ser visto como un pintor post-apocalíptico, debe verse también como un pintor de formas vivas, carnales a veces y a veces eróticas. *Entre líneas* (cuadrados, círculos, curvas más o menos distorsionadas) asoma un escorzo de desnudo; entre las cualidades pedregosas, rojos asomos de vendaval violento; en aquel cuadro una sospecha de naturaleza muerta (viva): verde, azulosa,

* A propósito de la exposición reciente en la Galería de Juan Martín.

verdiazul en su centro de fondos acuáticos y melódicos. *Entre líneas*, porque nada está dicho, nada es obvio; *entre líneas*, también, porque la vida es aquí el derrumbe de las geometrías exactas.

De los cuatro elementos, el preponderante en García Ponce es la tierra. En ella, todas las voluntades terrestres. Pero en ella también una voluntad de ascenso en la cual se filtran los espacios del aire, los ascensos del fuego, las quietudes del agua.

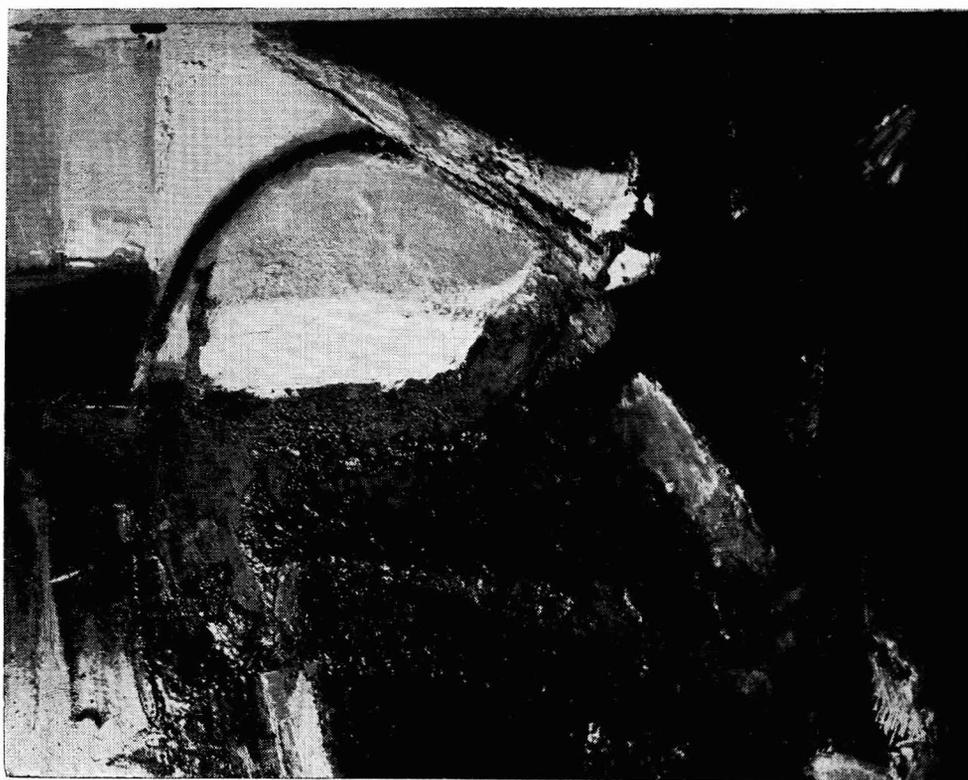
Áspera muchas veces, violenta, incluso agresiva, la pintura de García Ponce señala mundos interiores. Su musicalidad no es la de una melodía clásica; es más bien la música que nace de los hondones de la tierra. Más ya que promesa, me parece que todos estos cuadros son las claras señales de quien ha de encontrar un Signo.



Fernando García Ponce — "pura armonía y silencio"



F, García Ponce — "formas vivas"



Fernando García Ponce — "señala mundos interiores"

MUSICA

La musicología y los imponderables

Por Jesús BAL Y GAY

II

El artículo editorial del *Musical Quarterly* sobre Stravinski, cuyo comentario inicié en el número anterior y voy a terminar en éste, muestra una peligrosa actitud de su autor, el famoso musicólogo Paul Henry Láng: el dar categoría de argumento a la utilización de imponderables ante los que todo musicólogo debe detenerse, tanto por precaución como por respeto a la inviolable intimidad del alma de los compositores. Para estimar realmente la obra de un músico, basta con examinarla *musicalmente*. Lo otro es invadir la esfera del confesor o del psicoanalista y ello torpemente, ya que al musicólogo que tal haga no sólo le falta la debida preparación teológica o psicológica, sino también la colaboración voluntaria —la confesión— del compositor a esa clase de examen. Pero el que a tanto se atreve lleva en el pecado de la intromisión la penitencia del errar y, a veces, del contradecirse a sí mismo, como en el presente caso le ha sucedido justamente a Mr. Láng.

En el fondo y primordialmente, lo que desorienta e irrita en la obra de Stravinski a críticos como el profesor Láng es la adopción imprevista e imprevisible de los más diversos medios estilísticos de expresión y, sobre todo, que el compositor no se haya limitado a producir durante toda su vida una serie de obras que fuesen variantes, más o menos singulares, de *Petrushka* y *La consagración de la primavera*. ¿Qué tranquilidad habría sido para ellos no tener que valorar a cada nueva obra la personalidad de este compositor, una vez que la dejaron definida de acuerdo con aquellas dos! Y en su desorientación e irritación, en vez de examinar cada obra sin aplicarle cánones utilizados en el examen de las anteriores, se dedican a bucear en la psicología que gratuitamente atribuyen al compositor.

La diversidad de procedimientos expresivos a que ha venido recurriendo Stravinski durante más de medio siglo pretenden explicarla esos musicólogos como consecuencia de una inquietud, un desasosiego espiritual del compositor y ello, a su vez, como consecuencia de haberse desarraigado éste de su propia patria. Para ellos, el gran Stravinski —es decir, el autor de las dos obras mencionadas— se debilitó al occidentalizarse y esa debilidad se manifiesta en una actitud eminentemente especulativa, fría, mecánica que ellos creen ver en las obras posteriores a aquéllas. Pero ya que tanta afición muestran a descubrir profundos —hipotéticos, diría yo— rasgos psicológicos en la música no nacionalista de este compositor, ¿por qué no comienzan por tomar en consideración uno mucho menos profundo, menos hipotético, reiteradamente confesado por el propio Stravinski y que explica por sí solo el fenómeno que tanto los irrita y desconcierta: la codicia de todo lo que le gusta y puede servir de vehículo expresivo a su

intuición creadora? Pero añadamos que esa codicia suya tiene consecuencias positivas, es fecunda, porque es la de un espíritu *de presa* que alcanza lo que se le antoja. El autor de *Renard* no es la zorra de las uvas verdes de que nos habla la fábula.

El profesor Láng cita como “una descripción asombrosamente justa del *curriculum vitae* de Mr. Stravinski” las siguientes palabras de Carlos Felipe Manuel Bach: “Porque nunca me gustó la excesiva uniformidad en la composición o el gusto; proque he oído muchas clases diferentes de cosas buenas; porque siempre fui de opinión que lo bueno debe aceptarse sin mirar dónde se halla, aun en el caso de que aparezca en pequeños detalles de una pieza; por todo eso y la ayuda de una habilidad natural que Dios me dio, es por lo que se produjo la variedad que se atribuye a mis composiciones.” Pero luego establece Mr. Láng una diferencia entre Stravinski y el hijo de Juan Sebastián Bach: que aquél actúa por cálculo, mientras que éste se embarcaba despreocupadamente en sus diversas aventuras creadoras. ¿Cómo logró descubrir el ilustre musicólogo tan sutil verdad? Eso, si no otra cosa, es, por lo menos, recurrir a un elemento imponderable, que incluso puede no existir fuera de la imaginación del musicólogo.

La verdad es que mal se compadece la imagen de un Stravinski calculador, frío, cerebral, que nos presentan los críticos a lo Mr. Láng, con la realidad del Stravinski codicioso, voraz, de que acabo de hablar. Este Stravinski real se parece menos a aquella imagen que a la que el mismo musicólogo traza al comienzo de su artículo —aunque después la contradiga—: “Lo que Mr. Stravinski buscó sobre todo a lo largo de sus muchas metamorfosis estilísticas fue oportunidad y marco para el ejercicio de un instinto musical poderoso, siempre alerta, original, siempre en busca de nuevas salidas.” El mayor acierto de todo ese párrafo está, a mi juicio, en estas tres palabras: “instinto musical poderoso”. Pero si admitimos en el compositor un instinto musical tan fuerte, ¿qué sentido pueden tener las motivaciones psicológicas que el mismo Mr. Láng aduce para explicar aquellas metamorfosis estilísticas? Para mí, Stravinski es puro instinto, a pesar de todas las disquisiciones con que gusta de comentar su propia obra. Stravinski, como dijo Picasso de sí mismo, no busca, encuentra. Un fino olfato le hace hallar dondequiera que sea —y donde menos nos lo podemos imaginar— lo que puede despertar y satisfacer al mismo tiempo su apetito creador. Y digo “despertar” junto con “satisfacer”, porque estoy convencido de que en él la creación es suscitada, muy frecuentemente, por la música ajena. En las *Conversaciones* y *Memorias* hay declaraciones que apoyan este convencimiento mío.

He aquí otros imponderables manejados por el profesor Láng: en la obra de Stravinski falta el “don de poesía o reve-

lación”, “un cierto poder de transmisión” y la “introspección”; “el exterior cosmopolita de Mr. Stravinski oculta al *deraciné* que suspira eternamente por la tierra perdida”. Todo eso, a fin de cuentas, porque un día dejó el compositor de escribir en el estilo que los críticos habían fijado para siempre como *stravinskiano*. Pero preguntémosnos qué puede ser eso del “don de poesía o revelación”, qué el “poder de transmisión”. En primer lugar, tendríamos que descubrir qué es lo que el compositor tiene que revelar o transmitir. Según esas frases de Mr. Láng, parece como si Stravinski tuviese realmente algo que transmitir o revelar, y que lo que le falta es capacidad para lograrlo. Pero eso contradice la opinión de Mr. Láng y cofrades, basada, por otra parte, en palabras del propio Stravinski, de que éste no tiene *mensaje* que transmitir. Convendría que esos musicólogos se pusiesen de acuerdo consigo mismos, antes de pronunciarse definitivamente en este asunto, decidiendo si en la música de Stravinski no hay transmisión o revelación por falta de capacidad para ello o por falta de *mensaje* que transmitir o revelar.

Tenemos luego el eterno reproche al ruso desarraigado. Stravinski, el autor genial de *Petrushka* y *La consagración*, no sabe qué hacer ni qué rumbo tomar desde que se instala en el occidente de Europa. Su música se vuelve decadente. Pero ¿en qué consiste esa decadencia? ¿En que su música ya no emplea elementos de la popular rusa? ¿O en que, simplemente, ha abandonado la violencia de ritmo y color orquestal que caracteriza a sus primeras obras? Porque, realmente, en cuanto a imaginación y sensibilidad, hay un evidente progreso a partir de las obras rusas. Y no digamos en cuanto a mero oficio. La supuesta decadencia de este compositor que en sus primeras obras se mostró tan ruso, pretenden demostrarla esos musicólogos con un argumento demasiado fácil para no ser sospechoso: la falta de contacto con el suelo natal y su música. Pero con una sola palabra podremos hacer que se evapore semejante argumento. Esa palabra es: Chopin. Nadie se atreverá a pretender que en la producción chopiniana haya decadencia a partir de la fecha —bien temprana— en que el compositor polaco se instala para siempre en París. Precisamente las más altas cimas de esa producción corresponden a los años centrales y casi finales de la vida de Chopin en Francia. ¿Por qué, pues, tiene que ocurrirle lo contrario a la producción de Stravinski? Es asombroso que un musicólogo como el profesor Láng caiga en el uso de un argumento que se creería exclusivo de sus colegas soviéticos, para los cuales los fines —políticos— cuentan más que los principios —musicológicos.

Pero falta por analizar todavía otro imponderable manejado por el director del *Musical Quarterly*: el de la religiosidad de Stravinski. Para él, Stravinski es incapaz en sus obras occidentalistas “de trascender su egoísmo, y así su centro espiritual se sitúa entre el sueño y la ficción”. Y en esa actitud, realmente temeraria, el musicólogo hace suya la opinión de un colega, Wilfrid Mellers, el cual afirma que Stravinski, en sus últimas obras, “parece estar enamorado de la idea de Dios, más que de Dios mismo”. Ignoro cómo cosas tan profundas y graves se pueden deducir de unas sim-

ples partituras. Aquí esos dos musicólogos ya no se limitan a manejar imponderables, sino que parecen inventarlos a la medida de sus necesidades críticas.

Pero, en el fondo, la decadencia de Stravinski y su falta de auténtica religiosidad, todo es uno y lo mismo, fantasmas creados por quienes quisieran que el compositor no cesase de repetirse a sí mismo desde 1913. Para esa gente, no hay más forma de expresión que lo retórico y lo grandilocuente, ni más vigor que el que se manifiesta con violencia. Una música que no recurra a un gran aparato expresivo ni nos sacuda violentamente no será, para ellos, una gran música. Y si un compositor pasa de lo grandioso a lo acendrado, de lo vasto a lo breve, dará muestras, según ellos, de de-

cadencia. Pero ¿es que se olvidan de que en la producción de Bach si hay una *Pasión según San Mateo* hay también un *Arte de la fuga* y de que en la de Beethoven la *Octava sinfonía* no desmerece de la *Novena*? Y en cuanto a Stravinski, ya es hora de que esos musicólogos demuestren que el *Apolo* o la *Sinfonía en do* son inferiores a *Petruchka*, y por qué la *Misa* o los *Threni* carecen de la religiosidad que le conceden a la *Sinfonía de salmos*. Porque si no, tendrán que admitir que Mozart es inferior a Beethoven —ya que es menos efusivo que éste— y menos sinceramente religiosas las misas de Victoria o Palestrina que la *Missa solemnis* de Beethoven — ya que no hay en ellas los desbordamientos de emoción que abundan en ésta.

los aspirantes a “creador”. La respuesta unánime será negativa e indignada. Todos aspirarán a reflejar la realidad de nuestro tiempo con la mayor profundidad psicológica y literaria posible. Repito: nos lo hemos buscado.

Y sin embargo, films como *Nace una estrella* nos harán mucha falta. Entre otras cosas porque suelen “reflejar la realidad de nuestro tiempo” con una profundidad difícilmente alcanzable para quienes se plantean tal objetivo *a priori*. Toda realidad puede glosarse a través de los mitos por ella engendrados, y este principio vale lo mismo para *El acorazado Potemkin* que para *Lo que el viento se llevó*. El cine en su etapa “prehistórica” no ha hecho sino eso: rendir culto a la mitología del siglo xx, y, a despecho del desprecio de las élites, ha conseguido por ello reflejar como ningún otro arte lo esencial de nuestro tiempo.

Ustedes conocen la historia de Judy Garland. La que fuera *niña prodigio* de las comedias musicales, la heroína de tantos estupendos films MGM dirigidos por Busby Berkeley, realizador lamentablemente olvidado, o por Vincente Minnelli, que fuera esposo de la estrella, engordó de pronto como una vaca y se dedicó con entusiasmo a la bebida. (Para más detalles, léase *Movie life*.) Pero nadie pudo olvidar a la pequeña cantante y bailarina llena de gracia, simpatía y talento. En 1954, la Warner Brothers se propuso resucitar a la estrella y después de un laborioso periodo de desintoxicación y de dietas, la dejó como nueva en manos de George Cukor. El vehículo del *come back* de la Garland sería un *remake*

EL CINE

Nacimiento y muerte del mito

Por Emilio García RIERA

A STAR IS BORN (*Nace una estrella*), película norteamericana de George Cukor. Argumento: Moss Hart. Foto (cinemascope, color): Sam Leavitt. Intérpretes: Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tom Noonau. (WB, Sidney Luft, 1954.)

Para mí, es evidente que el cine está dando el gran viraje. A simple vista, todos podemos sentirnos orgullosos y contentos de que por fin los Antonioni, los Bergman y los Resnais sean aceptados en las élites intelectuales de sus países y de que puedan codearse con los literatos, pintores y músicos de moda. Un público selecto con gafas invadirá irremediablemente los *cines de arte* de todo el mundo para ver el último Resnais con la cabeza bien atiborrada de conocimientos estéticos y filosóficos. La televisión ahorrará al cine el trabajo de entretener a las masas y, poco a poco, las salas cinematográficas se transformarán en templos de la cultura. Desaparecerán las estrellas y, por lo tanto, sus cronistas. Los anuncios de cine dejarán de ser escandalosos y vulgares y ostentarán en discretos caracteres, leyendas como la siguiente: “Cine de arte Marcel Proust. Presentación del film de N. M. Kumzala, *El afán fenomenológico*.”

Bien. No podemos quejarnos: nos lo habremos buscado. Pero es muy posible —dada la índole del aficionado típico al cine— que nos dé por renegar de la elevación de nuestro arte favorito y que dirijamos nuestras miradas a la televisión, abominando de su comercialidad y bajeza, pero buscando entre los cien *westerns* diarios un nuevo John Ford o un nuevo Howard Hawks. Hasta que la televisión acabe cayendo, a su vez, en las garras de la cultura, quizá también por culpa nuestra.

Tales reflexiones, todo lo desorbitadas e inexactas que se quiera, me las ha provocado la visión del film de George Cukor *Nace una estrella*. Porque esta película, capaz de hacer llorar de emoción a cualquier cinéfilo auténtico, ha pasado ya a formar parte de un ayer cinematográfico, de una prehistoria del arte. Yo me pregunto: cuando mueran los Cukor, los Hawks, los Ford, ¿quién se atreverá

a ser un artista del cine sin pretender ostentar la condición de tal? Y a propósito de *Nace una estrella*, ¿quién “rebajará” su calidad de creador, al grado de realizar un film única y exclusivamente al servicio de la gloria de su estrella principal, como lo hizo Cukor?

Pregúntesele lo anterior a todos los estudiantes de cine del mundo, a todos



Judy Garland — “se dedicó con entusiasmo a la bebida”

del viejo film de William Wellman *A star is born* (1937), que tuviera como actores principales a Janet Gaynor y Fredric March.

Lo curioso del caso es que el argumento original de Moss Hart jugaba con un equívoco. El film nos relata la coincidencia del surgimiento de una estrella (la joven Garland), y el declive de su descubridor, un maduro y caduco *matinee idol* (el otoñal Mason). Y, a la vez, el amor entre ambos. Así, el drama personal de la Garland lo encarna precisamente el actor, consumido por el alcohol y la amargura, que la ama en la película. Tales referencias a la condición real de quienes intervienen en los films ha sido típica en Hollywood, y muchos se quedarían asombrados al conocer la increíble cantidad de *private jokes* que inundan las cintas norteamericanas.

Así, la Garland tiene ya su autobiografía... relatada a través de otro personaje. Descargada de tal responsabilidad, ella se concreta a bailar un poco y a cantar maravillosamente. Y entonces descubrimos que si la presencia del personaje interpretado por James Mason sirve para que conozcamos la versión anecdótica del drama de la actriz, la versión profunda, la auténtica, nos la da ella misma, pese a todo, a través de sus canciones. Así, ese doble juego tiende a un conocimiento integral del caso *Judy Garland*, y todos los elementos que intervienen en la película se abocan a tal fin.

¿Y Cukor? El excelente realizador de *Les girls* y de *Su pecado fue jugar* (*Healer in pinks tights*) parece quedar reducido a la simple condición de espectador del mito. Pero no nos engañemos: su responsabilidad no es tan simple. Cukor deberá situar al mito en su universo propio, rodearlo de los elementos propicios a su revelación. Inteligente y elegante como pocos, Cukor sabe dar al Hollywood que pinta en su film el matiz de decadencia y de nostalgia que corresponde a esta visión completa del nacimiento y la muerte de una *estrella*. De tal manera, Cukor se incorpora a su obra como un auténtico *autor*. El mito, evidentemente, no es creación suya; pero el creador se manifiesta desde el momento en que el mito es utilizado en función de una visión personal. Esa visión total del mito preside el tratamiento de algunas escenas muy sintomáticas: recuérdense los largos parlamentos melodramáticos de Judy Garland en sus momentos de crisis. A Cukor, extraordinario director de actores —y, sobre todo, de actrices—, le hubiera resultado muy fácil dar a tales parrafadas un tono naturalista al estilo *Actor's Studio* que contrarrestara su evidente melodramatismo. Pero a Cukor no le interesa lo que dice la actriz en función de la trama misma del film, sino como una manifestación más del mito Garland, es decir, de la estrella que hace frente a una escena de crisis con todas las convenciones dramáticas usuales. De ahí, incluso, que en una de esas escenas, la Garland aparezca pintarrajeada y con el rostro cubierto de pecas. El propósito es claro: ella está *representando su acto*.

Cukor, pues, ha logrado un gran film. Ha sabido partir del mito para reconstruir su universo. Ha sabido descubrir el ritmo interior que preside el comportamiento del mito e, incluso, ha utilizado el color y el encuadre, así como ciertos efectos formales muy bellos (re-

cuérdense las escenas frente a la gran ventana a través de la cual vemos el mar) fundamentándose en la visión transfigurada de la realidad que representa el mito. En una palabra, ha hecho un film que nos dice *algo verdadero sobre nuestro tiempo*.

Por lo que a la Garland se refiere, no me queda sino expresar mi gran admiración, dejando a otros más enterados (Carlos Monsiváis, por ejemplo) la tarea de situarla debidamente en los terre-

nos de su arte específico. Y, finalmente, a quienes me reprochen el no hablar de un reciente e importante estreno, *La noche*, y, en cambio, hacerlo de una película vieja, exhibida en un Cine-Club, me permito contestarles que cada vez me siento menos inclinado a ceñirme a la "actualidad cinematográfica". De *La noche* y de Antonioni quizá me interese hablar a fondo dentro de ocho o diez años. El mejor crítico de cine sigue siendo el tiempo.

TEATRO

Libro negro de las aguas negras

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

EDITH SITWELL: "*We mexicans have a different sense of colour.*"

JORGE IBARGÜENGOITIA: "*We have no sense of colour.*"

El edificio ideal para un teatro sería uno en el que no se permitiera la entrada más que a personas bellas, jóvenes, inteligentes, bien vestidas, alegres, no fatigadas, recién bañadas, y, sobre todo, interesadas en lo que va a ocurrir en el foro. No habría acomodadoras, ni revendedores, ni papas fritas, ni popcorn, ni refrescos. En el interior de la sala se podría fumar; para esto habría ceniceros en cada butaca y un sistema de ventilación adecuado. El foyer sería proporcionado al tamaño del teatro, bien amueblado y decorado. Durante los entreactos, que serían menos numerosos y más largos que los conocidos a la fecha, se podría tomar café, bebidas alcohólicas y hasta una omelette. No habría sistema de sonido, para evitar el pánico producido por la voz del traspunte diciendo: "primera llamada, primera llamada...", cuando apenas empieza el entreacto. Se tocarían campanas o se darían golpes de bastón, para que el público tuviera tiempo de ocupar sus asientos antes de que se abriera el telón; una vez abierto, caerían unas puertas en forma de guillotina que evitarían la entrada de los rezagados. El foro sería amplio; las luces y el telón estarían gobernados desde una cabina situada en el fondo de la sala; los camerinos, numerosos, acogedores y con baño privado. Este edificio, desde luego, no existe, ni existirá nunca.

¿Qué se puede pedir entonces en un teatro? Un foro versátil, un público invisible y un foyer cómodo.

Bellas Artes nunca ha sido un buen teatro. Lo único que tiene bueno son los camerinos, los excusados y las butacas. La boca del telón es demasiado grande para albergar nada que no sea el Popocatépetl, *il terzo piano è molto pericoloso*, el foyer es microscópico comparado con el vestíbulo, que por su parte es parecido al Castillo de Mármol Negro de que nos hablaban los Cuentos de Pinocho. Durante los entreactos, las conversaciones se hacen como quien va o viene del excusado, y no es posible tomar nada que no sea el agua de los bebederos que, eso sí, es muy abundante (los bebederos están en los excusados).

El Ideal lo conocí en plena decadencia, impregnado de un olor a orina, nadie sabe por qué; con luces insuficientes, butacas maltrechas, y en un edificio que parecía la Casa de Frankenstein. Sin embargo era mejor que la mitad de los teatros que existen actualmente y, desde luego, mucho mejor que el Nuevo Ideal.

El Colón lo conocí cuando era el cine Imperial, y era muy bonito: con retratos de Bizet y de Gounod en el techo y unas sillas incomodísimas en los palcos. Luego, la Unión de Autores, o quien fuera, lo arregló... y le dio, lo que se llama, en la chapa. Pintaron las columnas de plateado, y las butacas de chodrón, y llenaron los pasillos con unos facinerosos que gritaban "chicles, chocolates, muérganos, papas". Y había unas cortinas horribles, y unos foquitos perdidos en los muros, etcétera.

Luego, vino la nueva ola y la época de las catacumbas. Las catacumbas eran el Caracol y la Sala Latino (R. I. P.). Y eso sí que era un nuevo mundo, o parecía serlo. Con veinte espectadores se medio llenaba el teatro, y todos se sentían cómplices. En los foros no cabía nada y las luces eran elementales. Además, la Latino estaba llena de cuarteaduras con testigos de yeso, como para recordarle a uno que el día menos pensado el edificio iba a caerse, como ya había pasado antes, y aplastar a los espectadores.

La Sala Molière es probablemente el más antiguo de los teatros nuevos, y probablemente, también, el peor. Se sienta uno, y no ve más que la nuca del señor de enfrente o, si está en primera fila, los zapatos de los actores. El ocupante del último o del primer asiento de cada fila queda atrapado durante toda la función, y no puede salir aunque la obra le parezca aburridísima; pues hay que tener en cuenta que un 90% de los espectadores es reumático o codo, y se queda en su asiento, como si hubiera echado raíz, hasta que lo corren del teatro. Sin embargo, hay que reconocer que el foyer es, para nuestros *low standards*, agradable.

En 1955, cuando parecía que Sullivan y Villalongín iban a convertirse en nuestro Broadway, Rafael Solana me llevó al Teatro de la Comedia: tenía cortinajes de *raza baby blue* y los muros eran *baby pink*. Las escaleras desembocaban a la mitad de la sala, con el objeto de que las personas que la ocupaban tuvieran oportunidad de escuchar las impre-

caciones de los que subían a tuestas. Después fue reconstruido, pero no mejorado.

El Sullivan tuvo la desgracia de ser construido a espaldas de un taller mecánico en donde prueban motores diesel las veinticuatro horas del día.

Nadie sabe lo que pensaba Obregón Santacilia cuando proyectó el Auditorio del Seguro Social. Probablemente nada. O quizá estaba bajo la influencia de Aristóteles y de todo aquello de que el espectador se purifica por medio del terror. Sobre todo: ¿dónde están los baños? ¿Y si construye un foyer enorme, lleno de ecos, por qué no pone una puerta que se pueda cerrar? ¿Cree que la gente es muda? ¿Y esos tubos que están allí arriba, qué son...?, adorno? ¿Y las columnas del foro, para qué sirven...?, para Sansón y Dalila?

Luego viene el episodio de *La lucha con el mamut*.

¿Ha pensado usted, querido lector, qué es lo que sucede si lo encierran en uno de esos baños del Auditorio Nacional? Lo único que queda es el suicidio.

El Teatro del Granero fue construido en una de esas épocas de transición en las que nadie sabe cómo va a ser el teatro del futuro. Los espectadores ocupan los cuatro lados del escenario, y se supone que esta circunstancia, o cuando menos el pánico que ella produce, es capaz de obligar al actor a compenetrarse más completamente de su papel. Lo malo es que el espectador también se compenetra más del suyo. Cuando un actor se desmaya en escena, porque así está marcado, nunca falta un espectador compadecido que lo ayuda a levantarse. Ahora bien, como en el Granero las salidas de escena son las mismas que el camino del WC, cuando montaban *Rencor al pasado* ocurrió lo siguiente (juro por mi santa madre que es cierto): un venerable anciano, con sombrero y todo, se levantó de su asiento a la mitad de un acto y salió al baño; pasaron cinco minutos; la acción llegó al punto en que Johnny, o Jimmy, o como se llame el protagonista, dice: "Allí viene tu amiga, la santurróna ésa, vestida por Dior", or words to that effect, y en vez de la santurróna vestida por Dior entra el viejito. Pausa molesta. Los actores se quedaron sin saber qué hacer. Entonces, el viejito se dio cuenta de que tras de él venía Marta Patricia haciendo lo que en términos militares se llama "forzar la entrada", y como era un caballero de ésos de antes, le dijo: "No, señorita, de ninguna manera, después de usted", y se quitó el sombrero. Luego, va uno al baño, y como los baños están entre los camerinos, los actores creen que los va uno a felicitar.

La entrada del Teatro Orientación es espaciosa y solemne, con venados y todo: es en rampa y desemboca en una especie de coliseo que es la fuente de sodas. Entra uno en el teatro y ocupa su lugar. Se cierran unas puertas de acordeón y empieza la representación, y entonces se juntan los acomodadores y las empleadas de la fuente, que en total están en proporción de cinco por cada espectador, y empiezan a platicar. Resulta que por uno de esos misterios de la acústica, ésta funciona en el Orientación de atrás para adelante, y en vez de oír el espectador lo que sucede en escena (que se supone el objeto de su presencia en ese lugar), oye uno la conversación de las empleadas de la fuente de sodas con los acomodadores. Etcétera.

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, t. I. Introducción de Luis Rius. UNAM, México, 1962. 230 pp.

NOTICIA: Tres años antes de su muerte, acaecida a los 69 años, Cervantes publicó sus *Novelas ejemplares* (1613). Obra de madurez posterior al *Don Quijote* (1605), a *La Galatea* (1585) y al *Viaje del Parnaso*, por sólo citar los libros de los que declara ser autor, en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*; y en el mismo explica: "Heles dado nombre de *Ejemplares*, y, si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso." Pero su ambición no sólo era moral, sino también estética: "Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas son traducidas de lenguas extranjeras."

EXAMEN: Es difícil concebir que la misma pluma que escribió el *Don Quijote* haya engendrado más tarde las *Novelas ejemplares*; sin embargo existen antecedentes en las narraciones independientes, como *Las bodas del rico Camacho*, que se entreveran en *El ingenioso hidalgo* que le dio inmortalidad a Cervantes. Pero sin tomar en cuenta comparaciones, estas *Novelas cervantinas* tienen suficientes méritos para sostenerse por sí mismas; su autor fue uno de los más grandes prosistas de la época, y el interés humano de sus creaciones supera los factores moralizantes; quizá éstos puedan parecer, y lo son de hecho, materia muy pesada para el gusto moderno; sin embargo, sus méritos narrativos sobrepasan cualquier defecto. Invención y realidad se mezclan con maestría en la novela corta, género que Cervantes imitó de los italianos. Realista en extremo, vitalmente realista, enamorado de la vida; pero suficientemente artista como para no quedarse en el documento o en la crónica, los trasciende mediante la fantasía.

Una de estas novelas cortas *Rinconete y Cortadillo* es magnífico ejemplo del partido que Cervantes saca del lenguaje del pueblo; se sirve de él como levadura, lo convierte en instrumento, y no sólo lo imita.

En *El licenciado Vidriera* demuestra cómo es posible mezclar con éxito la fantasía y la realidad. El personaje que se vuelve loco, cree ser de vidrio, y teme quebrarse, prefigura *La metamorfosis* de Kafka: en ambas la monstruosidad separa al individuo de la sociedad; y también puede verse en él un descendiente literario de *Don Quijote*: se repite el tema de la locura, pero sin el impulso heroico. *El licenciado Vidriera* se puede dividir en dos secciones: la lucidez y la locura; si bien ambas partes son contradictorias, también son necesarias, porque, aunque parecen funcionar independientemente, del contraste de las dos resulta la tragedia. La primera parte, cuando el personaje goza de lucidez, no se explica ni se continúa en la segunda, porque la locura rompe el hilo de la historia; la aparente ruptura de los géneros (realista y fantástico) se resuelve aquí como las corrientes de los ríos que corren por el mismo cauce, pero sin llegar a confundirse.

CALIFICACIÓN: Ejemplar.

REFERENCIA: Alfonso Teja Zabre, *Lecciones de California*. Instituto de Historia. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1962. 164 pp.

NOTICIA: La principal fuente empleada en este estudio es la voluminosa obra de H. H. Bancroft, *La historia de California*; además, otros textos y autores ilustran y completan el panorama histórico de este territorio cuando perteneció a la Nueva España, y más tarde al México independiente. Sucesos de gran interés histórico y humano se recogen aquí. Entre otros, sobresale la empresa del visitador José de Gálvez, quien durante el siglo XVIII intentó unir a Sonora y California con el resto del virreinato, mediante la fundación de una serie de poblaciones; pero el grandioso proyecto se interrumpió por la repentina locura de su organizador. Precisamente por su aislamiento y soledad este territorio fronterizo se veía amenazado por la ambición de otros países colonizadores: Rusia, Inglaterra y Estados Unidos. Hacia fines del siglo XVIII se establecieron los rusos en Alaska, y luego intentaron penetrar en California; Rezánov, quien realizó grandes pero inútiles esfuerzos por invadirla, encarna a la vez al personaje de una novela romántica y al astuto agente del imperialismo de los zares. En la época del gobierno centralista de Santa Anna, Mariano Chico fue enviado a gobernar California; sus informes revelan el estado turbulento en que se encontraba este territorio, y la actitud indiferente de los californianos (cuando no opuestos) al gobierno de México; Mariano Chico se convirtió en un gobernador muy impopular por expulsar a algunos residentes yanquis y a otros extranjeros perniciosos, y por tratar de imponer las leyes de la República a los californianos; pero, sin tropa que lo apoyaran, fue obligado a huir.

EXAMEN: Teja Zabre destaca la importancia que tuvieron los esfuerzos de criollos, mexicanos, indios y religiosos, para transformar el territorio californiano en avanzada de la civilización, y se opone al criterio de los historiadores extranjeros (norteamericanos especialmente) que juzga a las misiones "reliquias pintorescas", trata de desconocer el influjo civilizatorio de los misioneros, y sólo le da importancia a la actividad industrial y al fomento técnico de los Estados Unidos cuando ocuparon definitivamente a California. Además del valioso trabajo que significa la recopilación, traducción y glosa de las diversas fuentes empleadas en este estudio, se advierte un deseo de humanizar la disciplina histórica; el autor no sólo atiende a los datos puramente formales y a los aspectos interpretativos, sino que también destaca el contenido dramático de la vida de los hombres verdaderos que sufrieron y amaron, que trabajaron y murieron; y ni siquiera desdeña ciertos textos que, aunque puramente literarios, dan a conocer ciertos aspectos de la vida de los individuos que participaron en la historia.

CALIFICACIÓN: Interesante.

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

¶ En una entrevista publicada hace poco tiempo, G. Lukács habló acerca de un tema desconocido entre nosotros: la contemporánea literatura húngara. "Tibor Déry, Gyula Illyés, Lászlo Benjamin son, a mi juicio, los escritores más interesantes. Déry es significativo: escribió bajo el régimen de Horty, sabiendo que nada podía publicar porque estaba en la ilegalidad. Hoy, Déry (encarcelado hace tres años después de los acontecimientos de 1956) vive de hacer traducciones. También es importante la poesía de Lászlo Benjamin, aparecida en una revista con el título *Bajo las estrellas ensangrentadas*. Existe en él alguna relación con Evtushenko."

A otra pregunta sobre la situación actual de los escritores respondió Lukács: "Estamos en el comienzo de un nuevo renacimiento socialista cuyas señales se han manifestado claramente a raíz de la desestalinización." Por lo que se refiere a la literatura italiana, Lukács declara su aprecio por Moravia, Pavese, Lampedusa (especialmente en la primera parte de *Il Gattopardo*), los primeros libros de Silone, Elsa Morante. "Moravia es desigual. A cosas excelentes, suma otras que no lo son. *La Ciocciara* es un bello libro. Pavese es psicológico, fino, pero no tiene poder de representación." Opiniones que en nada favorecen el prestigio del crítico y teórico marxista: decir que un escritor es "desigual" equivale a afirmar que un error es "lamentable" o una agresión "violenta". Definir a Pavese como "psicológico, fino" es un *slogan*, no un juicio literario. Finalmente, en *Il Gattopardo*, Lukács encuentra la gran revolución que se ha operado en la novela: la presencia del tiempo histórico — lo que nos lleva a un artículo de Vintila Hora (el escritor rumanofrancés acusado de colaboracionista, cuando ganó un premio literario con su novela *Dios nació en el exilio*).

¶ En su "Defensa de la novela histórica", Vintila Hora responde a un artículo publicado en el semanario suizo *Die Weltwoche*, donde el cronista literario R. J. Humm afirma que hay un público para esta clase de novelas, como lo hay para las policiales; que los dos géneros se parecen entre sí hasta el punto de que la novela histórica no es más que una aventura policíaca desarrollada en otros escenarios. Humm atribuye tal decadencia al hecho de que ningún gran escritor contemporáneo se ha dedicado a escribir novelas que reflejen la historia; novelas que, en el fondo, representan, como las policiales, dos perdurables matices del romanticismo: la necesidad de evadirse de la circunstancia real y la pasión por lo anormal y la violencia. El cronista suizo sostiene que la novela histórica no es hoy más que un pasatiempo superior en interés a la lectura inspirada en el crimen; pero ambos géneros se sitúan en lo que podría llamarse los barrios bajos de la literatura.

Vintila Hora replica: Humm confunde la novela propiamente histórica con la novela de aventuras; y los grandes escritores contemporáneos que situaron en los pasados siglos sus novelas utilizan esta técnica a fin de enjuiciar el presente desde una perspectiva que conceda objetividad. Horia cita el ejemplo de Aldous

Huxley, quien, para tratar un tema tan actual como la intromisión de lo religioso en la política, escribió *Eminencia Gris*, que describe la tortura espiritual del famoso secretario de Richelieu, el padre José — cuya oculta presencia en los bastidores de la política francesa decidió la intervención de su país en la Guerra de los Treinta Años y provocó millares de muertes, años de hambre y de terror, catástrofes de todas clases. El padre José era un monje, un cristiano sincero, mas la pasión política se había adueñado de él, como una tentación de la que no se pudo deshacer.

Horia prosigue la refutación del cronista suizo, ejemplificando su defensa con las novelas bíblicas de Thomas



Mann, y *En los acantilados de mármol* de Ernst Jünger, quienes, como Julien Graca en su *Orilla de las sirtes*, eligieron el pasado para mejor penetrar en las zonas sombrías de nuestro presente.

También *El barón rampante* de Italo Calvino, más que una novela histórica situada en el siglo XVII, es un enjuiciamiento de las cosas y las ideas de nuestros días. Los ejemplos podrían multiplicarse (*Memorias de Adriano*, *Los idus de marzo*, *Yo, Julio César*, etcétera). Todo parece dar la razón a Vintila Horia



cuando concluye: "La verdadera novela histórica no ha decaído nunca, porque ha sabido ser lo que es la filosofía de la historia con respecto a la filosofía: una manera de buscar una ley al correr del tiempo, una ley destinada a universalizar la condición humana y a utilizar el pasado como material viviente, válido para la experiencia cotidiana del presente. . . . Creo, pues, que la novela histórica no está en decadencia, y que al contrario, debido a sus últimas realizaciones, ha encontrado una fórmula valedera para

situar al hombre en medio de su drama, es decir, en la encrucijada de los tiempos."

¶ Artur Lundkvist, uno de los poetas suecos presentados por Octavio Paz en el número de junio de esta *Revista*, es también un crítico literario atento a descubrir los libros que puedan entrañar una renovación. Así, escribe un artículo (que retraducimos) sobre un nuevo narrador de Islandia, Thor Vilhjálmsson, cuya novela *La curva de la gota en el espejo* acaba de aparecer en Estocolmo: "Laxness es la poderosa encina que extiende su sombra por la literatura moderna islandesa y es inevitable que su influencia en los más jóvenes haya sido no sólo estimulante, sino, en ocasiones, negativa. Apenas en los últimos años se ha destacado un nombre que anuncia un cambio de generación: Thor Vilhjálmsson, nacido en 1925, encabeza una nueva corriente moderna que continúa donde Laxness se quedó. Es sabido que Laxness ha impulsado a Vilhjálmsson, mas no por ello se le puede considerar un secuaz. El joven autor, con obstinada voluntad, sigue su propia línea dentro de las modernas corrientes islandesas; su dirección europea es evidente y aun patética: es un europeísmo que lo afirma en su condición de islandés. Bajo el fondo meridional y sobre el conocimiento artístico continental, su personalidad nórdica resulta todavía más distinta y se expresa con un incontenible ánimo de ruptura. Montaña y viento marino, una naturaleza oscurecida y cicatrizada, forman siempre parte de sus representaciones, así como una distancia, antigua distancia, entre hombre y hombre, que lo lleva a usar parsimoniosamente los nombres propios, para hablar, al contrario, con acento inimitable de 'aquel hombre' y 'aquella mujer'."

¶ Giancarlo Vigorelli escribe, en *L'Europa Letteraria*, sobre *La tercera traición*: "A nuevas situaciones, nuevas posiciones. Los acontecimientos, todavía latentes, en España y Portugal confirman que Europa debe resolver a fondo el problema de la liquidación extrema del fascismo. El juego está descubierto: no se trata ya —o únicamente— de liberar a España y Portugal de Franco y de Salazar para restituir la libertad democrática en estos pueblos, que Europa y sobre todo Norteamérica, en 1945, han traicionado por segunda vez; pero la obtusa permanencia del fascismo sobre la península ibérica pone en peligro a la misma Europa, sobre todo ahora que Francia se desintegra día a día, mientras la diferencia 'moral' entre De Gaulle y Salan se ha convertido fatalmente en una coincidencia 'política'. ¿Y qué más podrían desear aquellos que se preparan a traicionar por tercera vez a España y Portugal?"

¶ En agosto pasado, se cumplieron veinte años de la muerte de Jorge Cuesta, y todavía su obra permanece, de hecho, en el olvido o el desconocimiento. De sus poemas se ha rescatado sólo una mínima parte, y sus ensayos esperan al investigador que se decida a encontrarlos siguiendo su rastro en las publicaciones de los años treinta. Jorge Cuesta fue uno de los espíritus más lúcidos y singulares de las letras mexicanas — y publicar un tomo que nos dé, cuando menos, una muestra de sus páginas críticas y políticas es un deber, una necesidad.