

REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO

NOVIEMBRE 1962

EL POBRE BERTHOLD BRECHT

RETRATOS POR LOTLE LENYA, HELENE WEIGEL
Y VICTOR FLORES OLEA

EL ORIGEN DEL HOMBRE EN AMÉRICA

NOSTALGIA DE KOKOSCHA



Volumen XVII, Número 3
México, noviembre de 1962

Ejemplar \$ 2.00

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

S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DÍAS

Jaime García Terrés

EL SERMÓN EN EL MAR

Ernesto Cardenal

BERTHOLD BRECHT, UN CLÁSICO
DEL SIGLO XX

Víctor Flores Olea

BRECHT Y YO (UNA ENTREVISTA
CON LOTTE LENYA)

CONVERSACIONES CON LA SEÑORA
BERTHOLD BRECHT

Ben Shaktman

ESTIO

Inés Arredondo

EL DIBUJANTE KOKOSCHKA

Paul Westheim

HOMENAJE A LOS QUE NOS HAN SEGUIDO

Max Aub

INDIGENISMO Y MODERNISMO

Ricardo Gullón

ORÍGENES DEL HOMBRE EN AMÉRICA

Juan Comas

ARTES PLÁSTICAS

J. T. C.

Carlos Valdés

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Jorge Ibargüengoitia

LOS LIBROS ABIERTOS

Julieta Campos

Federico Álvarez

José Emilio Pacheco

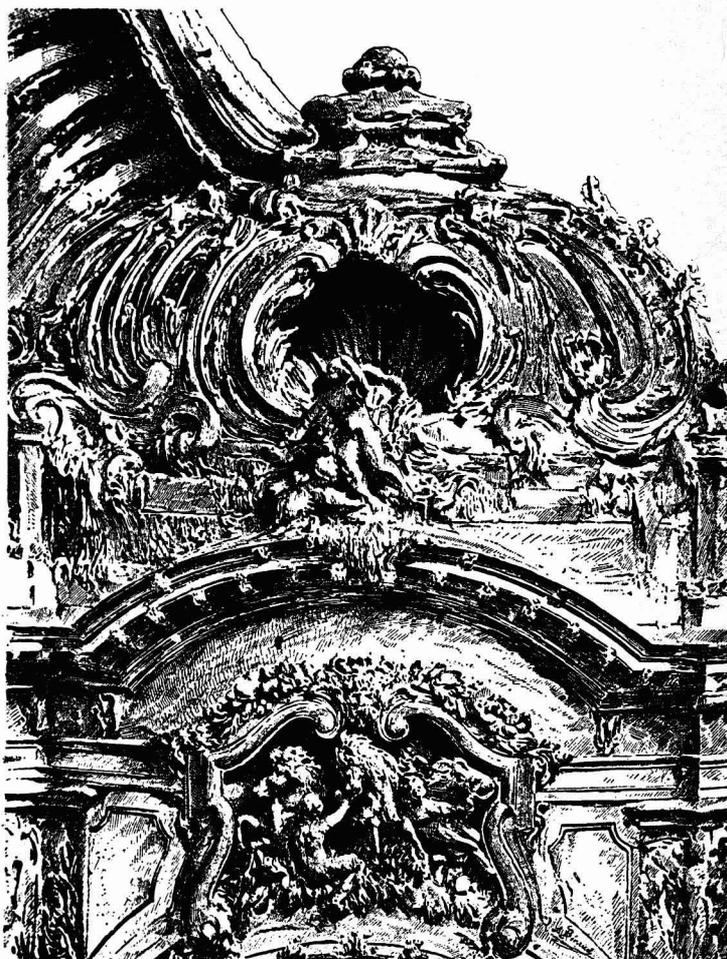
CORRESPONDENCIA

Arnoldo Liberman

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

DIBUJOS

Juan Soriano



Ver: Indigenismo y modernismo

La feria de los días

NAPOLEÓN SIN PIRÁMIDES

En una reunión de la Sociedad Interamericana de Prensa se escuchó de pronto la voz de don Napoleón Viera Altamirano, director del costarricense *Diario de Hoy*. El orador empezó a criticar los prejuicios del gobierno estadounidense en materia de política exterior; lo cual despertó el asombro y la suspicacia de todos los allí reunidos.

TORPEZA, PERO NO TANTO

“El enfoque norteamericano es inadecuado y torpe”, observó. Pero las inquietudes se calmaron cuando aclaró: “Los norteamericanos no han podido darse cuenta de que cada país latinoamericano necesita un plan distinto para combatir al comunismo.” Estas palabras presentaban ya un mejor cariz; no merecían la preocupación de los demás miembros de la SIP. Convengamos, sin embargo, en que hasta aquí, el señor Viera Altamirano, dentro de sus ideas o intereses, se mantenía en un plano decoroso.

POR LA REPRESIÓN

Grave fue que en adelante comenzara a desbarrar. Según las informa-

ciones periodísticas, el director del *Diario de Hoy* “terminó señalando que las universidades y las organizaciones obreras del Continente han caído en manos de los comunistas, y que en el futuro se debe cambiar de actitud, empleándose la represión para combatir el comunismo”.

ALARMADOS

Por desgracia carecemos de una versión completa y de primera mano, de este discurso. Pero si las transcripciones de las agencias informativas son exactas, lo citado basta para alarmarnos.

ANTICIPACIÓN

La tesis de don Napoleón podría, en efecto, resumirse como sigue: El comunismo amenaza nuestras libertades. Cada país tiene derecho a combatir a su modo tal amenaza. Ello nos autoriza a emplear la represión en las universidades y organizaciones obreras del Continente. Es decir, para evitar que otros acaben con la libertad, acabemos con la libertad nosotros.

TODA UNA ESCUELA

Lo peor de todo es que la postura del señor Viera Altamirano cuenta con simpatizadores más o menos francos y decididos en Iberoamérica entera. No hay día que no nos desayunemos con sofisterías de similares resonancias, y aun con aplicaciones concretas de semejante principio, que lindan con el terrorismo verbal.

SOBRAN PRETEXTOS

Naturalmente, el señor Viera y quienes participan de su celo represivo se reservan la facultad discrecional de dictaminar cuáles son las opiniones y tendencias “peligrosas”, y cuáles, en cambio, se hallan inmaculadas de contaminación rojilla. Y ven con malos ojos que los Estados Unidos no les confíen, de una vez por todas, la definitiva Inquisición continental. Viera y sus discípulos predicán la urgente depuración en las universidades y en los sindicatos, de acuerdo con su personal —o regional— criterio. ¿Hay alguna diferencia entre esa pretensión y la de erigir la dictadura ideológica? En el fondo, lo que sobran son pretextos.

—J.G.T.



El sermón en el mar

La última tarde del año fue triste y nublada
y en derredor de la nao saltaban peces grandes
como caballos, dando grandes bufidos.
Los bufones: presagiadores de tempestad.

Pero el primer día del año 1545
amaneció con el cielo sereno y el mar azul
y el viento próspero. Manadas de toninas
rodeaban la nao. En el camarón de proa
los frailes llevaban un altar con un Nacimiento
y el Niño Dios envuelto en heno. Y después de la misa
Fray Bartolomé dijo el sermón.
A lo lejos se veían tierras azules.
PADRES Y HERMANOS MÍOS: Miramos ya
las cumbres de los montes
de la tierra que vamos a pisar.

Es Yucatán.

Tenía infinitas gentes, porque es tierra abundante,
llena de frutas. La tierra no tiene oro
pero tiene miel y cera más que ninguna otra de las Indias.
Tiene trecientas leguas en torno. Se gobernaba
con el mejor sistema político de las Indias
y no tenía vicios ni pecados
y se pudieran hacer grandes ciudades de españoles
y vivir allí como en un paraíso terrenal.
Pero llegó un Gobernador a este Reino
y mató a los que estaban en sus casas sin ofender a nadie.
Y como no tenían oro, sacó el oro de sus cuerpos.
Y regresaban cargados de gente vendida,
comprada con vino y aceite y vinagre,
cambiados por tocinos, cambiados por caballos.
La doncella más bella, una arroba de vino.
Un tocino. El hijo de un príncipe
(o que parecía un hijo de un príncipe)
comprado por un queso. Cien personas por un caballo.

Mientras hablaba estaba la nao en calma
y el viento no movía ni una ola ni una vela.
Después que cantaron vísperas y completas
comenzó a soplar un aire muy manso
y la nao poco a poco fue acercándose a tierra.

Iban con la sonda en la mano sondeando el puerto,
y al oscurecer encendieron fuego en la gavia
y les respondieron de tierra. Avanzaron
hasta tres brazas de fondo, y echaron el ancla
y esperaron que amaneciera.

Ernesto Cardenal

Berthold Brecht, un clásico del siglo XX*

Por Víctor FLORES OLEA

Al leer a Brecht no puedo nunca dejar de pensar en Thomas Mann. Por dos razones: primera, porque ambos vivieron en lo fundamental idéntica experiencia del siglo XX; segunda, porque su obra constituye una parábola clásica —tal vez sólo comparable a la de Goethe—, que se inicia con tanteos juveniles y termina en plena madurez y riqueza afrontando intrépidamente los problemas del hombre y del mundo contemporáneos.

La vida de los dos grandes escritores, y su obra entera, giran en torno a la tragedia alemana de este siglo. Uno y otro ven, impotentes, al capitalismo y al militarismo hacer eclosión y arrastrar a su pueblo al diabólico drama del nazismo hitleriano. Brecht, como Thomas Mann, y como tantos otros europeos, vivió el destino típico del hombre de su tiempo: la Gran Guerra y el derrumbe de las ilusiones liberal-burguesas, la Revolución de Octubre, los años de vanguardia (el expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo); después, la crisis política y espiritual de Alemania, el ascenso al poder de Hitler y las persecuciones raciales y anti-obreras; más tarde, la Segunda Guerra Mundial, el exilio, los Estados Unidos; y para finalizar, después de la hecatombe, la represión ideológica y el macartismo, y el vagabundo errante por varios países de una Europa transformada hasta anclarse, Mann en Suiza, y Brecht en la República Democrática Alemana.

La obra de Berthold Brecht, como la de Thomas Mann, está profundamente marcada por esos acontecimientos; e implica un *compromiso* frente a ellos. Para un escritor alemán de las primeras décadas del siglo, el tema decisivo no podía no ser el destino de su pueblo. ¿Hasta dónde llegaría el capitalismo agresivo y bárbaro que comenzaba a perfilarse? ¿Cuál era el significado espiritual de las nuevas formas de expresión? ¿Qué era posible hacer frente a la crisis política alemana? ¿Y Hitler, había que estar con él o contra él? ¿Y la lucha, era sólo por objetivos democráticos o, mucho más concretamente, por el socialismo? En suma ¿había que luchar por el viejo orden, simplemente despojado de impurezas, o era necesario luchar por algo nuevo, por la revolución?

No hay duda que políticamente Thomas Mann fue un bravo defensor de los ideales democráticos y un opositor irreductible del Tercer Reich. Como novelista —según la expresión de Lukács—, su mayor mérito radica en ser “espejo del mundo”; reflejando —es verdad: en tono mayor y con toda su riqueza y complejidad— los conflictos y contradicciones de la sociedad de aquel tiempo. Mann llega a percibir con plena lucidez la debilidad de los principios liberales frente a la férrea formulación de la nueva demagogia en ascenso (recuérdese la lucha desigual entre el organillero Settembrini y el jesuita Naphta, en *La montaña mágica*). Thomas Mann, sin embargo, se quedó en el umbral: no llegó a ver que el socialismo era la única solución posible de la crisis y la manera de desterrar para siempre los gérmenes sociales que conducen al fascismo. Mann fue un demócrata, pero un demócrata fiel a los viejos principios de la burguesía liberal y un nostálgico, al fin y al cabo, de la tradición espiritual alemana (Nietzsche y Schopenhauer), no tan inocente de la barbarie hitleriana. Hasta el fin de sus días, Mann fue presa de esta ambigüedad conflictiva.

El caso de Berthold Brecht es radicalmente distinto. Para él, no había sino una forma de escapar del callejón sin salida: la revolución socialista. Su militancia contra Hitler no sólo era en nombre de los viejos ideales democráticos, sino en nombre del mundo nuevo que se proponía construir: la democracia proletaria. De hecho, sus concepciones estéticas y su obra de poeta y dramaturgo se ajustan puntualmente a esta *Weltanschauung*; pero sobre todo, no se concretan a reflejar pasivamente las contradicciones de su tiempo, ni a ser un testimonio mudo y exacto del proceso de descomposición de la sociedad occidental. Su obra no sólo es un espejo de la realidad, sino un instrumento revolucionario, una eficaz arma de lucha política. Naturalmente, el *compromiso* histórico de Brecht marcó profundamente el sentido de sus teorías sobre el arte dramático; y las radicales innovaciones que implican, frente al teatro tradicional, se deben a esa constante preocupación suya por trans-

formar el mundo, por recrearlo, por ofrecerle nuevas perspectivas.

Es indudable que las concepciones dramáticas de Brecht se van afinando a lo largo de los años. En la época de sus primeras piezas —*Baal*, *Tambores en la noche*—, Brecht es todavía un individualista radical, un nihilista, un “anticapitalista romántico”, como dice Lukács. Sin embargo, a la par de una exaltación desmesurada del individuo, inclusive en sus aspectos más bajos y biológicos, se perfilan ya en su obra otros elementos: el realismo, la preocupación por darle a personajes y lugares el tono crudo de los bajos fondos de Múnich y de otras ciudades bávaras, la crítica de la sociedad. Al mismo tiempo, desde el punto de vista de la forma, Brecht asimila los descubrimientos y búsquedas del teatro experimental de su época (en especial el de Piscator). Brecht piensa que la representación dramática, en los tiempos que corren, no puede volver al camino trillado de los viejos estilos. Lo moderno debe expresarse *originalmente*: en canciones, carteles, proyecciones cinematográficas, anuncios luminosos, e inclusive —bajo la influencia del teatro japonés y chino— con la utilización de máscaras que subrayan el carácter y función de los personajes.

Poco a poco, Brecht llega al convencimiento de que el teatro no puede ser pura representación en la escena de un conflicto sentimental y personal. Los asuntos privados no interesan. El drama es algo mucho más complejo, ligado a las mil aristas de la vida y de la historia; la representación forma parte de un conjunto de hechos exteriores, está engarzada a la política y a los fenómenos sociales, que le sirven de punto de apoyo y de trasfondo necesarios. Además piensa Brecht que el teatro no se justifica sino como representación *para* el espectador, lo que ha de condicionar también la forma y el estilo de la pieza teatral.

Estas consideraciones iban germinando poco a poco en el espíritu de Brecht, abierto siempre a las más audaces innovaciones. El problema decisivo que se le planteaba puede formularse así: ¿cómo expresar las situaciones y conflictos del hombre contemporáneo? El teatro tradicional servía maravillosamente para comunicar el espíritu y las preocupaciones de otras épocas, pero es absolutamente incapaz de expresar los fenómenos modernos. ¿Cómo reflejar a la sociedad actual, dominada por



Brecht con algunos de sus colaboradores: Erich Engel, Paul Dessau y Helene Weigel

* Conferencia pronunciada en la Casa del Lago en julio de 1962, dentro del ciclo *Clásicos del Siglo XX*.

las finanzas, por el comercio, por la industria, por la técnica, por las grandes ciudades y por las rapidísimas vías de comunicación? Estas cuestiones —pensaba— no son “dramáticas” en el sentido habitual del término, y si queremos traducirlas a un lenguaje “poético” las estaremos falsificando sin remedio. Son algo inédito que el teatro debe recrear originalmente.

Pero las innovaciones técnicas y formales del teatro de Brecht no son simples ejercicios experimentales y gratuitos, carentes de significado. Por el contrario, han sido impuestas por la necesidad de expresar nuevos contenidos. En el arte, los descubrimientos formales verdaderamente grandes nunca son meros ensayos de laboratorio, sino el medio preciso en que han de expresarse nuevas relaciones humanas, entendidas en un sentido amplio. Éste es el caso de Brecht. Su obra dramática implica una profunda transformación del teatro del siglo xx; transformación indispensable para comunicar la realidad de nuestro tiempo. No sería exagerado decir que lo que Proust, Joyce y Kafka hicieron en el campo de la novela, Brecht lo hizo en el dominio del teatro.

A pesar de su filiación política y revolucionaria, Brecht ha sido acusado muchas veces de “formalismo” por los dogmáticos partidarios del realismo socialista. El realismo socialista se ha planteado el problema de expresar un nuevo contenido —precisamente el de la sociedad socialista—, pero en parte su fracaso radica en que ha elaborado ese contenido dentro de las formas tradicionales del arte, dando lugar, en el mejor de los casos, a un nuevo academismo, estrecho, muerto desde el punto de vista estético. Hay que decir claramente que el “formalismo”, para los sostenedores del realismo socialista, ha sido un tabú más grande que su poder de creación artística. En este sentido, el ejemplo de Brecht no debiera olvidarse jamás: el carácter profundamente revolucionario y militante de su obra no estuvo nunca divorciado de una pareja revolución en la forma.

Las obras principales de la primera época de Brecht, en que se van afilando paulatinamente las armas de su nuevo teatro, son, además de las ya citadas *Baal* y *Tambores en la noche*, *En la jungla de las ciudades*, *La vida del rey Eduardo II*, *Un hombre es un hombre*, *Grandeza y decadencia de la ciudad Mahagonny* y, por fin, la famosa *Ópera de tres centavos*, cuyas canciones fueron compuestas en colaboración con el músico Kurt Weill. Esa época está marcada por una serie de escándalos que tienen como centro a Brecht. Discusiones en los periódicos, acusaciones de plagio, verdaderos motines en los teatros. Decididamente Brecht se había propuesto escandalizar a sus contemporáneos con su conducta agresiva y acusadora; su figura es la del inconforme que denuncia implacablemente el filisteísmo pequeño-burgués; en Berlín, es el *enfant terrible* del ambiente literario y teatral. Una nota periodística de la época, con motivo del estreno de *Baal*, informa: “Antes de la representación, el público estaba exaltado; pero de pronto, a la mitad de la pieza, se desencadenó la tempestad. Los espectadores chiflaban, gritaban, aplaudían. La actriz, que se encontraba sola en el escenario, saltó sobre el piano y se puso a golpear las teclas desenfadadamente y a cantar la *Marsellesa*. El escándalo era ensordecedor. La representación pudo continuar hasta que intervino la policía. Al final, apareció el mismo Brecht en escena, vestido con una chamarra de cuero y fumando un largo puro que le daba, a la vez, un aire de chofer de camión y de seminarista jesuita.”

Pero no todo se reducía a los escándalos. Brecht trabaja con una fecundidad extraordinaria. Su esfuerzo intelectual se concentra en una magna tarea: la creación de un teatro científico, marxista, capaz de exponer con veracidad el trasfondo histórico y social del drama. Para Brecht, la historia es esencialmente dialéctica, acción; y lo que justamente reprocha al teatro tradicional es su olvido de esa dinámica esencial, y su aceptación de las situaciones dramáticas como si fueran algo inmóvil, estático. De ahí la atmósfera de ilusión y magia, y de artificio, que define el teatro de otras épocas; y es que dicho teatro perseguía simplemente “hipnotizar” al espectador, identificarlo con los personajes de la obra, hacerlo creer que la representación es la vida. Brecht entendió con agudeza que el capitalismo se opone a ciertas formas de producción espiritual; y que el teatro había terminado por crear un tipo de público dispuesto a encontrar en él sus propios problemas, a proyectar su personalidad en los protagonistas y a sustituir su vida incolora y mediocre por la intensidad de las vidas que se desarrollan en el escenario. Brecht se propuso modificar radicalmente la función del teatro; en primer lugar, debía ser un instrumento pedagógico y educativo para el público; el espectador no debía identificar su vida con la de los personajes, sino acostumbrarse a ver en la escena el ejemplo típico de una situación social e histórica mucho más amplia, que también lo comprendía y comprometía. En otros términos: el espectador, en el teatro, debía educarse y aprender algo sobre su propia vida, y sobre

los mecanismos sociales y políticos que lo determinan, que le exigen servidumbre, que lo han convertido en un ser *enajenado*.

Para lograr esos objetivos, la técnica de la representación y la actitud del público tendrían que ser distintas a las del teatro tradicional; la atmósfera debía ser *otra*. En primer lugar, era necesario imponer entre el espectador y la representación una *distancia* que no le permitiese a aquél identificarse con lo representado. Por eso, Brecht exigía de los actores un estilo y un trabajo peculiares; éstos debían *representar*, es decir, no perder en ningún momento la conciencia exacta de que simplemente *mostraban* algo distinto de sus vidas y de sus preocupaciones íntimas. Nos permitiremos reproducir un breve diálogo imaginario entre el actor y el espectador, escrito por el mismo Brecht para ilustrar el estilo propio de la representación en el teatro *épico*, nombre con el que designa sus concepciones sobre el arte dramático.

“*El actor*: —Decía usted que el actor, en el teatro épico, debe mostrar el movimiento de las cosas. ¿Qué entiende usted por eso?”

“*El espectador*: —Quiero decir lo siguiente: su público está compuesto por gentes que se convertirán en protagonistas, por gentes interesadas en el movimiento de las cosas. En realidad, son historiadores que hacen la historia.”

“*El actor*: —¿Y cómo debe representarse para ellos?”

“*El espectador*: —Mostrándoles las diferencias que hay entre el pasado y el presente, y explicándoles el porqué de esas diferencias. También hay que hacerles ver de qué manera el presente surge del pasado. Si usted ha de representar a un rey del siglo xvi, debe mostrar que esos vestidos y esos hombres han desaparecido en nuestros días, y que tal cosa es lógica porque la historia está en continuo movimiento.”

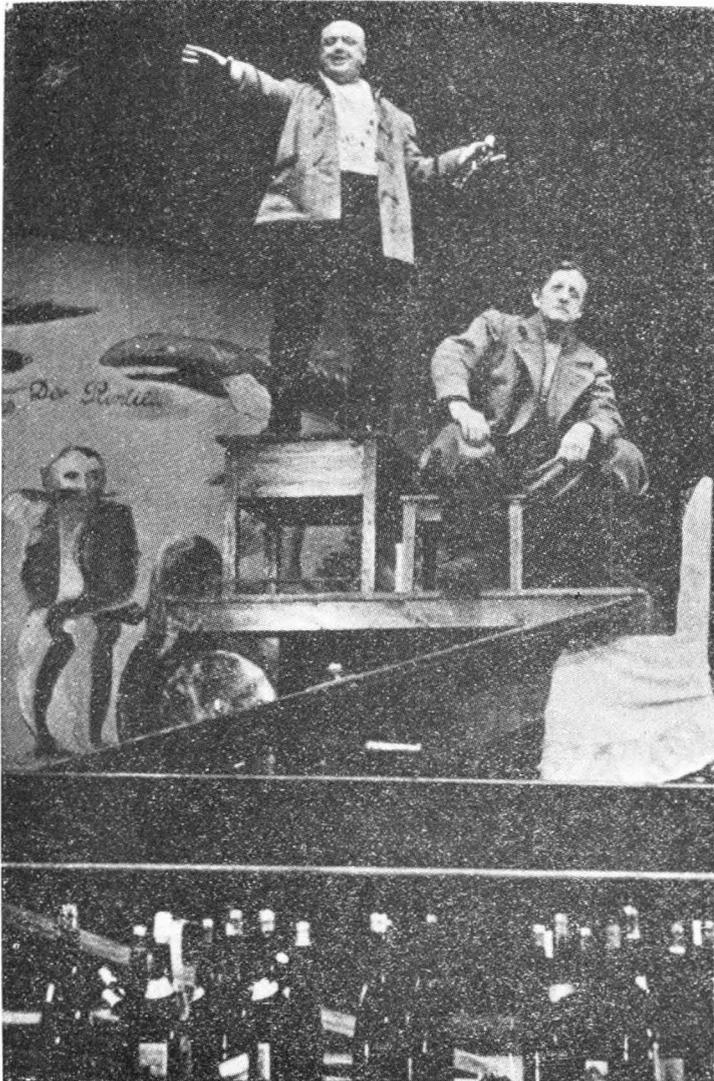
“*El actor*: —¿Pero no debemos subrayar también lo que hay de permanente en el ser humano?”

“*El espectador*: Lo humano se manifiesta en sus cambios.”

Pero así como Brecht exige de la representación y de los actores un estilo determinado, también le impone al público ciertas obligaciones desconocidas en el teatro anterior. El público tiende por el camino fácil de identificarse con los sucesos representados; en el teatro épico, en cambio, debe permanecer “ajeno” a ellos. En otras palabras, no debe tener una comprensión puramente sentimental del drama, sino una comprensión *intelectual*. El público, con el teatro, no debe propiamente divertirse, en el sentido tradicional del término; sino educarse, aprender a pensar, a reflexionar, a perfeccionarse moralmente. En lugar de provocar el llanto y la emoción, el teatro épico debe impulsar a la acción. Al mostrar objetivamente la situación del hombre y del mundo contemporáneos, Brecht se propone que el público salga decidido a transformar el mundo. De ahí el carácter profundamente revolucionario de su obra, y el hecho de que incorpore al teatro todos los elementos —letreros, canciones, vestuarios, etcétera— que nos impiden la fuga por el camino llano del sentimentalismo. En síntesis: el teatro brechtiano no persigue la catarsis del espectador, sino su toma de conciencia histórica.

Berthold Brecht ha resumido las características del teatro dramático (tradicional), oponiéndolas a las del teatro épico. Veámoslas sucintamente: la forma dramática del teatro envuelve al espectador en los sucesos, pero agota su posible actividad; estimula sus sentimientos, le procura emociones y sensaciones, es sugestivo; el hombre se considera como algo ya conocido e inmutable, que sólo persigue el éxito; los acontecimientos se desarrollan linealmente, y cada una de las escenas sirve a la siguiente; el mundo es algo fijo, la naturaleza no se transforma a saltos y, por último, el pensamiento determina a la existencia. En cambio, para el teatro épico, la representación es narrativa y hace del espectador un observador, pero estimulando su actividad; lo obliga a comprometerse y a decidir, le transmite nociones, le ofrece argumentos y le da un conocimiento objetivo del mundo; el hombre es concebido como sujeto activo y pasivo de la historia; cada escena vale por sí misma; la naturaleza se modifica a saltos; el mundo es considerado en perpetuo devenir y el hombre, si ha de ser congruente consigo mismo, no tiene otra salida que procurar su transformación; por último, para Brecht, la existencia social determina al pensamiento, y no al revés.

En la obra de Brecht reaparecen constantemente algunos de los temas decisivos de nuestra época: la crisis de la sociedad burguesa y la revolución proletaria, el hombre solitario y perdido en una malla de fuerzas políticas y económicas incontrolables, la imposibilidad de la comunicación, la máquina y las grandes ciudades como barreras del humanismo auténtico, y como promotoras del hombre masa, del hombre despersonalizado incapaz de encontrarse a sí mismo. Para expresarlos, Brecht recurre a mil artificios: a las parábolas, a la historia, a la adaptación teatral de novelas y relatos antiguos; y es



Una escena de El señor Puntilla y su criado Matti

que lo importante no es la anécdota, sino su significado y su carácter ejemplar. Por lo demás, no hay que olvidar que Brecht escribió la mayor parte de su obra en situación difícil, en una atmósfera pronta a la represión y a la censura.

En un escrito de 1934: *Cinco dificultades para escribir la verdad*, Brecht nos habla de las argucias que debe emplear el escritor para decir lo que piensa incluso contra la hostilidad pública y oficial. El escritor, en primer lugar, debe ser valiente; y ha de saber reconocer la verdad, aunque la mayoría la oculte y mistifique; además, debe poseer el arte de convertirla en un arma eficaz para la lucha. El escritor, para Brecht, no debe nunca plegarse a la voluntad del poderoso y engañar a los débiles; al contrario, debe desenmascarar a unos y ayudar a los otros, denunciando razonadamente las injusticias de la sociedad. La difusión de la verdad debe conducir a la práctica y a la lucha política; por ejemplo, quienes simplemente condenan al fascismo, sin atacar al capitalismo, batallan inútilmente porque "el fascismo no puede ser combatido sino como capitalismo, como la forma más dura, descarnada, opresiva y engañosa del capitalismo". Por último, la verdad debe difundirse con astucia; Brecht, para ilustrar su idea, nos relata un caso; cuando Lenin era perseguido por la policía del Zar, y deseaba hablar sobre los abusos de la burguesía rusa en la isla Sacalin, se refería a Japón, en lugar de Rusia, y a Corea, en vez de Sacalin, pero describiendo una situación idéntica a la que se proponía combatir. Y añade que el escrito de Lenin pudo circular libremente, porque Japón, en ese tiempo, era enemigo de Rusia.

En *Un hombre es un hombre* (1925), el teatro pedagógico de Brecht alcanza ya su forma definitiva. Galy Gay, empaquetador de la ciudad de Kilkoo (India), sale una mañana de su casa para comprar un pez, con la promesa a su mujer de retornar en diez minutos; pero en el trayecto cambia mágicamente de identidad transformándose en un soldado de su Majestad Británica, que termina por disparar contra sus hermanos de raza y clase. Es evidente que Brecht quiso representar aquí el carácter esencialmente fungible de los hombres; y el hecho de que, en un mundo en perpetuo movimiento, el hombre contenga mil posibilidades de cambio. Uno de los personajes, el soldado Uria, dice: "un hombre es idéntico a otro", y "el hombre es el ser más débil y más común". Otro de ellos, Bekwick, canta: "Puedes mirarlo durante largo tiempo, al

río que pasa despreocupadamente, y no verás jamás la misma agua, porque lo que corre, ni siquiera una gota, regresa nunca a su fuente."

En la ópera *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny*, Brecht insiste en el carácter dinámico de la sociedad, en la soledad del hombre contemporáneo y en el irremediable desorden del mundo capitalista. La pieza termina con las siguientes palabras: "Vivid intensamente, porque nadie puede nada por nadie, ni por ustedes, ni por nosotros, ni por nadie en el mundo." La conclusión pesimista de la obra, sin embargo, contiene un marcado elemento crítico de la sociedad, mucho más explícito en otras posteriores. Por ejemplo, en *La excepción y la regla* (1930), uno de los protagonistas dice: "En esta época en que reina la confusión, en que corre la sangre, en donde la arbitrariedad es ley y la humanidad se deshumaniza, no digáis jamás *es natural*, a fin de que nada sea considerado eterno. Siempre que encontréis un abuso, denunciadlo, ponédle remedio." En un poema de la misma época, se precisa aún más: "¿De quién depende que dure la opresión? De nosotros mismos. ¿De quién depende que el juego sea roto? De nosotros mismos. Si te sientes perdido ¡lucha!, porque los vencidos de hoy serán los vencedores de mañana, y el mañana es ya hoy mismo." Brecht es aquí el heraldo del futuro, el poeta de un porvenir que reemplazará el viejo tiempo del desorden y la sangre; además, Brecht *enseña y mueve a la acción*. El hombre, pese a sus cadenas actuales, no es sólo una paja arrastrada por el viento, sino un ser llamado a construir la historia y a modelar su propio destino.

Hacia 1930, Brecht rompe definitivamente con su propia clase, con la clase capitalista. En un poema afirma: "Soy hijo de padres / con dinero. Que me vestían / elegantemente y me educaron / para ser servido. / Y me enseñaron el arte de mandar. Pero / cuando crecí / y miré a mi alrededor, / ya no amé a las gentes de mi clase / ... Abandoné mi clase y elegí a mis compañeros entre la gente humilde / ... Sí, divulgo los secretos. Estoy / en medio del pueblo / y explico ..." A estas alturas, Brecht había llegado al pleno convencimiento de que el proletariado es la clase del futuro. En su adaptación teatral de *La madre*, la novela de Gorki, Brecht dirá: "Tú no eres un explotador, compréndelo y divulga... Los explotadores lo llaman crimen, pero es el fin de sus crímenes. Es esto tan sencillo. Y tan difícil de lograr." Y añade: "Haced que todos los débiles se entiendan, que se unan y marchen juntos. Serán poderosos..." Y todavía: "La madre no está sola, porque también luchan con tenacidad, con seguridad, con astucia, gentes como ella, en Glasgow, en Lyon, en Chicago, en Shanghai y en Calcuta, todos los obreros de todos los países." Brecht denuncia la lucha de clases y propone la revolución proletaria como único camino posible para cancelar las contradicciones de la sociedad capitalista.

A partir de 1930, se subraya el carácter pedagógico y didáctico de la obra de Brecht; y su sentido revolucionario y antifascista. A este ciclo pertenecen *La madre*, *Terror y miseria en el Tercer Reich* y *La gloriosa ascensión de Arturo Ui*. La segunda de las obras mencionadas se compone de un conjunto de rápidas imágenes sobre la barbarie del régimen hitleriano. En la última, Brecht describe el camino hacia el poder del partido nazi, lleno de traiciones y de crímenes; sólo que la historia de Hitler es narrada como si fuese la historia de una pandilla de *gangsters* que se apoderan a sangre y fuego del bajo mundo de Chicago. Cualquiera que conozca mínimamente la historia de los nazis, no puede desconocer la tremenda exactitud del simil.

El teatro de Brecht es, por excelencia, político y militante; a veces un teatro de propaganda. Pero su carácter revolucionario no ahoga nunca en Brecht la vena poética y la fantasía creadora. Al contrario: incluso en las obras en que la intención "práctica" es manifiesta, no olvida que el teatro es sobre todo creación estética y descubrimiento del alma humana; jamás cae en el grosero esquematismo de otras obras de propaganda. Para Brecht, la sociedad y el hombre son esencialmente problemáticos, algo sobre lo que es necesario preguntar y responder a cada instante.

Por ejemplo, los grandes hombres han de ser juzgados continuamente por los *pequeños*, que los reducen a sus justas dimensiones. A este tema dedica dos obras: *El proceso de Lúculo* y *Los negocios del señor Julio César*. También estudia Brecht el significado de las guerras al nivel individual y en dimensión histórica. Uno de los protagonistas de *Madre Coraje* afirma: "La guerra satisface todas las necesidades: se puede comer, beber, amar y divertirse; además, se eliminan los problemas de conciencia." Pero los pobres no ganan nada con las guerras; en cambio, los ricos y poderosos se benefician con ella. "Para las gentes del pueblo —afirma Madre Coraje—, la victoria o la derrota son idénticas, porque ellas siempre



Brecht en Moscú, recibiendo el Premio Stalin

están con los vencidos. Los Estados Mayores pierden de uno u otro lado, en cambio los soldados pierden necesariamente de los dos. Los grandes ganan siempre, sin importarles lo sucedido en los campos de batalla." Muchos otros temas se van orquestando sinfónicamente en la obra de Brecht; *v. gr.*: el de la ambigüedad esencial del alma humana. En *Santa Juana de los mataderos*, el comerciante Müller afirma: "Lástima, mi pobre alma se ha partido en dos, como por un cuchillo clavado hasta la empuñadura. Hay algo que me impulsa hacia lo grande, generoso y desinteresado; y otra fuerza me atrae hacia los negocios, inconscientemente." En el coro final de la misma pieza, los capitalistas le suplican al jefe que no salga jamás de dicha ambigüedad: "Mantén siempre esa contradicción contigo mismo, permanece dividido, guarda tu lado sublime y tu lado de corrupción, tu lado bestial y tu lado honesto. Quédate con ambos."

Otro de los temas brechtianos, que reaparece constantemente en su obra, es el de la imposibilidad del bien en una sociedad como la nuestra. Para Brecht, los hombres son naturalmente buenos y morales, pero son la sociedad y la pobreza las que los empujan fatalmente a la maldad. Para subsistir, el hombre no tiene más remedio que plegarse dócilmente a las férreas leyes de la economía. En *El alma buena de Se-Chuán*, estrenada en Zurich en 1943, el personaje central se desdobra; uno representa la bondad —Se-Chuán ayuda caritativamente a todos los pobres de la aldea—; el otro —ella misma bajo la máscara de su primo— actúa como un comerciante inflexible en los negocios. Porque ¿cómo obtener dinero para hacer el bien, si no lo quitamos a quien lo tiene? El protagonista central concluye que la maldad y la violencia sólo desaparecerán del mundo cuando la sociedad repose sobre bases más justas, cuando la sociedad, en su conjunto, sea buena. "En tanto impere la violencia —afirma— la ayuda puede ser rehusada. Pero cuando haya desaparecido la violencia, no habrá ya necesidad de ayuda alguna. Lo que debemos hacer es no pedir jamás socorro, sino suprimir la violencia. Ayuda y violencia forman un todo: suprimamos ese todo."

Para Brecht, uno de los pivotes del mundo es la dialéctica del amo y del esclavo; a este tema dedica una de sus mejores piezas: *Puntilla y su valet Matti*. Aquél se define como un animal propietario, angustiado constantemente por las preocupaciones del dinero. Su ser —su humanidad misma—, está corrompido por el capitalismo; por ser rico, está sometido a los caprichos y dictados de la fortuna. Sin embargo, para humanizarse, recurre a un expediente: se emborracha, y sólo entonces recobra su humanidad perdida. A Matti, bajo los efectos de la embriaguez, lo trata como a otro ser humano, y no como a un objeto de su propiedad. Pero Matti no cae tan fácilmente en el engaño; conserva la distancia con el patrón y no llega a sentirse nunca como su igual. La colaboración de clases —esa falsa salida representada en la pieza por la ebriedad— termina en un sonado fracaso. Una vez que se han disipado los humos del alcohol, la realidad implacable vuelve a imponerse. Al final de la obra, Matti dice: "Nuestro pacto amistoso no era sino un falso contrato. La ebriedad desaparece, la realidad reaparece. ¿Quién vencerá? Pero para qué llorar, con el pretexto de que no se juntan el agua y el aceite. Lo importante es que todos los *valets* le vuelvan la espalda a todos los amos, hasta que no se queden sino con uno: ellos mismos."

Tal vez en la más bella de sus obras, *Galileo Galilei*, Brecht aborda uno de sus temas preferidos: el compromiso, como medio indispensable para alcanzar la meta final. Brecht piensa que la heroicidad romántica y poco efectiva debe ser sustituida por el realismo práctico. No importando si, en ocasiones,

nos vencemos ante el peso de las circunstancias, pero salvamos el objetivo último. Lo importante no es ganar o perder una batalla, sino triunfar en la guerra. Ante la Inquisición, Galileo niega la verdad de su descubrimiento inmortal. Pero, ¿qué importa?: la declaración no va a alterar los hechos y Galileo puede seguir investigando y difundiendo escritos "subversivos" para la posteridad. En la debilidad de Galileo —posiblemente el más humano de los personajes de Brecht— se perfila ya el compromiso y la táctica leninista: salvar el futuro, aun cuando se sacrifique el donquijotismo inútil.

En un poema, Brecht ha dicho que la "lucha de clases, la lucha entre lo viejo y lo nuevo, se manifiestan también en la intimidad del individuo". Brecht no admite al héroe monolítico, a salvo de las humanas tentaciones y contradicciones. Al discípulo Andrea, que exclama: "¡Infeliz la tierra donde no nacen héroes!", Galileo responde: "Infeliz la tierra que necesita de héroes." En Galileo, a la pasión invencible por la ciencia, se une un sentimiento pagano y terreno de la vida, que nos recuerda al Berthold Brecht de los primeros tiempos. Galileo afirma: "Amo los consuelos de la carne, no soporto a los viejos que la llaman debilidad, y creo que el goce de las cosas tiene en sí algo de perfecto." El Papa dice de Galileo: "No sabe negarse frente a un vino viejo o frente a un pensamiento nuevo." En la última escena de la obra, Galileo nos habla de la ciencia, con un sentido profundamente humano y actual: "Creo que la ciencia —exclama Galileo— no puede tener otro fin que salvar al hombre y protegerlo; sin embargo, si pierde la libertad, morirá para siempre. Cada nueva máquina sólo será una nueva amenaza para el hombre. Y cuando al final de los tiempos se haya descubierto todo lo susceptible de ser descubierto, el progreso se habrá alejado de las multitudes. Peor aún: entre ustedes, científicos, y la humanidad, existirá un abismo tan grande que a cada EUREKA se os responderá con un grito de horror universal." Por un lado, Galileo habla al discípulo, advirtiéndole de las dificultades que debe vencer para que triunfen las ideas; por el otro, se dirige al hombre moderno, pidiéndole que resista al ciego maquinismo triunfante y no pierda, en este "siglo de la ciencia", la humana medida de la razón.

Casi sin límite podría continuar reseñando los temas y preocupaciones de Berthold Brecht. Debo ya, sin embargo, poner punto final al trabajo, que no es sino apunte a vuelo de pájaro sobre este clásico del siglo xx. Pero ¿se trata efectivamente de un clásico? Yo, por mi parte, no abrigo duda ninguna. Porque ¿en qué otra cosa consiste el clasicismo, el valor eterno de la obra, sino en la profunda humanidad que expresa, en que recoge las preocupaciones más vivas de una época y en el hecho de que las reviste de una expresión estética universal? ¿Qué otra cosa puede ser el clasicismo sino la vigilancia apasionada de los conflictos del hombre, con la forma y el equilibrio que precisa la obra de arte? ¿Y, acaso, Berthold Brecht no fue un hombre y un luchador de su tiempo? ¿Y no puso su obra —radical innovación en el teatro— al servicio de la humanidad y de la razón? ¿Y no se propuso salvar, como artista, los valores eternos de nuestra civilización y de nuestra cultura, pensando, al mismo tiempo, que el hombre tiene derecho a un mundo más justo, más libre? No obstante, el tiempo es el único juez infalible del *clasicismo* de un hombre. Aunque podemos pensar que la obra de Brecht resistirá el asalto demoleedor de los años, y que algún día la posteridad escuchará, con sus propias palabras, la voz de ese Berthold Brecht desgarrado entre la pena y la esperanza:

*Vine al mundo en el tiempo del desorden,
cuando el hombre gobernaba.
Conocí a los hombres en el tiempo del tumulto
y con ellos me revelé;
así pasó el tiempo de mi estancia en la tierra.
Ustedes, que surgirán de la marea en que nosotros
naufragamos,*

*pensad
cuando habléis de las debilidades nuestras
en los tiempos oscuros que no habéis conocido,
y que nosotros cruzamos
cambiando de país como de zapatos.
Y pensad en la lucha de clases, cuando sólo imperaba la
injusticia
y faltaba la rebeldía.
Desgraciados de nosotros, que quisimos parir el mundo de
la bondad
y no pudimos ser buenos.
Pero ustedes,
cuando llegue la hora,
cuando el hombre sea el hermano del hombre
pensad en nosotros con indulgencia.*

Brecht y yo

Una entrevista con Lotte Lenya

Hay dos leyendas distintas de Brecht. Una es la que se refiere al dramaturgo universal y creador del "Teatro Épico", cuya obra es mantenida viva en el *Berliner Ensemble* por su viuda Helene Weigel. La otra es la de Brecht, el joven revolucionario de los "veintes", áspero romántico en una sociedad podrida que recogía su emponzoñada alegría y su política cancerosa, situándolas en fantásticos escenarios de Chicago, el Soho Eduardiano y su propia ciudad imaginaria de Mahagonny. La guardiana de esta leyenda es también una mujer.

Lotte Lenya, la viuda de Kurt Weill (compositor, entre otras muchas colaboraciones con Brecht, de *La ópera de tres centavos*), quien cobró fama internacional durante los "cincuentas," gracias sobre todo a sus grabaciones, que tuvieron un efecto comparable tan sólo a las novelas de Isherwood en el renacimiento del interés por el Berlín de los "veintes".

Un sonido conmovedor, que una vez que se oye no se olvida nunca, su voz, que puede acariciar como un toque carnal o golpear como un látigo, y que convertía siempre las triviales frases de la música de café en distorsiones grotescamente sardónicas —incluso cuando la canción era simplemente acerca de una muchacha que miraba el mar— daba un sentido de la dureza del mundo. Su apariencia está de acuerdo con las características de su voz: un delgado cuerpo de bailarina coronado por una gran cara de piedra, salvajemente dividida por un trazo de lápiz labial.

Lenya actuó en el papel de Jenny en la producción original de *La ópera de tres centavos* de 1928 y después apareció continuamente en las otras obras de Brecht, hasta que, con la toma del poder de los nazis, se unió al éxodo en masa de los artistas alemanes. Después de una temporada en París y Londres, ella y su marido se trasladaron a Nueva York, donde Weill reanudó su carrera como compositor de comedias musicales. Nueva York es todavía su hogar, aunque ahora ella hace frecuentes viajes a Europa. Actualmente está en Londres ensayando para el estreno en el Royal Court de la producción de George Tabori *Brecht on Brecht*. Hablamos con ella en su camerino; Lenya sentada, encogida en la esquina de un maltrato sofá...



Brecht — "parecía un mendigo con su uniforme"

"Conocí a Brecht al principiar la primavera de 1925. Él fue al pequeño apartamento que teníamos en Berlín. Se suponía que debería llegar a las cuatro de la tarde. El timbre sonó, la dueña fue a la puerta y se la cerró en la cara, diciendo: 'No queremos nada hoy', porque pensó que era un mendigo. Y parecía un mendigo con su uniforme, usted sabe: la cachucha de cuero y la corbata de cuero y la chamarra de cuero. Kurt Weill oyó el portazo, corrió hacia afuera y lo trajo. Éste fue nuestro primer encuentro con él, antes de que trabajáramos juntos ensayando las canciones en el *Kleine Mahagonny*.

"Era uno de los más maravillosos directores que he conocido, y he conocido a muchos muy buenos durante mi carrera. Creo que su genio para dirigir era tan grande como su genio como dramaturgo y poeta. Por ejemplo, cuando yo canté la primera canción para él —*Oh Moon of Alabama*— con mi sólido entrenamiento en la Escuela de Ballet, empecé, y evidentemente hice algunos gestos que él consideró demasiado balletísticos, y me dijo: 'Lenya, querida, no seamos tan egipcios', y con sólo un ligero toque dirigió mi mano hacia otro lado, creando un gesto mío que ha llegado a ser famoso y que he conservado toda mi vida. Ésta era su manera; con un ligero toque y sin quitarte nada de tu personalidad, hacía que floreciera lo que había en ella."

¿Qué grado de conciencia tenía usted de la relación entre su trabajo y lo que estaba pasando en la sociedad?

"Esa pregunta es muy difícil. Incluso si uno vive en una época como la de los 'veintes', que fue una época salvaje y desordenada, si uno es una joven actriz difícilmente está atenta a esas cosas. Se está tan ansiosamente ocupada en hacer una carrera, y en hacer lo que más se quiere hacer en la vida.

"Había disturbios, por supuesto. Cuando estrenamos *The rise and fall of the City of Mahagonny* en Leipzig, hubo múltiples broncas con los nazis que cargaban contra el teatro. Difícilmente se podía terminar la ópera. En la segunda representación cada salida estaba vigilada por la policía y la ópera se tuvo que hacer con las luces prendidas. Esto fue en 1930. Lo extraño fue que cuando hicimos *Mahagonny* en Berlín, en 1931, no sucedió nada de eso; ninguna interferencia, nada. Fue muy sorprendente, porque nosotros estábamos totalmente seguros de que algo iba a pasar, como pasó cuando hicimos *Kleine Mahagonny* en Baden Baden. Brecht sabía que ésta era una obra muy revolucionaria, así es que le dio a cada cantante un silbato y dijo: 'Bueno, si el público empieza a silbar, ustedes silbenle también.' Y eso fue exactamente lo que pasó, y por supuesto aumentó el éxito de la representación.

"Dejamos Berlín en 1933. Toda la *avant garde* de Berlín estaba en la lista negra de los nazis, así que la salida fue muy rápida, porque nos avisaron que al día siguiente ellos iban a apresar a todos los 'Kultur Bolshevists', como los nazis los llamaban. Así que dejamos Berlín en la mitad de la noche. No llegamos a América hasta 1935."

—¿Ha cambiado su técnica con los años?

"Mire, conforme pasan los años uno madura — eso significa también que la voz se hace más grave en unas cuantas notas. Pero el estilo no ha cambiado nada y debo contarle una anécdota sobre Brecht cuando hice mi primer álbum de discos. Eso fue en 1955, fui a ver a Brecht y le dije que tenía una oferta para hacer la grabación. Él dijo: 'Es formidable, maravilloso.' Y yo dije: 'Bueno, ¿te gustaría que cantara? Hace tanto que no me oyes.' Y él dijo: 'Sí, a mí me gusta oírte cantar en cualquier momento.' Así que canté *Surabaya Johnny* para él. Y le dije: 'Bueno, Brecht —usted entiende, después de terminar— bueno... Yo sé... Tú tienes ahora tu teoría sobre el teatro épico...' Y él me tocó ligeramente la mejilla y dijo: 'Cualquier cosa que tú hagas, Lenya, es suficientemente épica para mí.'"

—¿Siente usted que las creaciones Brecht-Weill han llegado a ser propiedad artística suya?

"Bueno, no. Yo nunca estoy segura y doy gracias a Dios de no estarlo. Estoy segura de lo que estoy haciendo, desde luego estoy segura de eso. Pero la agonía de hacerlo está siempre ahí y me molesta mucho cuando la gente dice: 'Pero has cantado eso tantas veces.' Yo digo: 'No, es siempre nuevo ¿no lo entiende? Nunca es lo mismo. Estructuralmente es igual, pero creo que el miedo y la agonía por que paso da una intensidad que es siempre fresca y siempre nueva y que creo que uno no debe perder nunca.'"

Conversaciones con la señora Berthold Brecht

Por Ben SHAKTMAN

¿Cómo puede uno describir a la señora de Berthold Brecht? En primer lugar, el nombre legal y verdadero de Helene Weigel parece estar equivocado, aunque antes ya lo he visto escrito de esta manera. Ella es quizá una de las más grandes actrices vivas en el mundo. Se la ha descrito también como la firme y astuta administradora del *Berliner Ensemble*, grupo teatral del Berlín Oriental que cada temporada dispone de millones de dólares en talento y equipo.

Algunos de los actores, directores, técnicos y el séquito que la sigue al salir por las noches, la aman con fervor de cazadores de autógrafos. Otros admiran su talento, pero, con moderada perspicacia crítica, hablan de sus limitaciones; otros, en cambio, la desprecian por su talento, por la manera en que reina sobre ellos como actriz y como directora de los asuntos artísticos y comerciales.

Frau Weigel tenía cerca de sesenta años, cuando la vi por primera vez. Su belleza única me fascinó de inmediato: sus mejillas hundidas protegidas por sus agudos pómulos salientes, y sus grandes ojos café, que entrecerraba rápidamente cuando se dedicaba a actividades sociales, pero que permanecían fijos cuando se concentraba en una determinada persona o idea en la que se hallaba interesada. Había siempre fuego en ellos. A menudo calor y humor; algunas veces el látigo de su mal carácter se podía predecir por los brillantes fulgores café de sus ojos.

Cuando interpretó los papeles principales de *Madre Coraje y La madre*, las únicas obras que representó durante mi estancia, Helene Weigel parecía tener una cara delgada y luchaba por mover su pequeño cuerpo bajo la carga de su ropa. Con pliegues y pliegues de faldas, un suéter sobre otro suéter, y bajo dos chaquetas acolchonadas, se ponía en traje de carácter para defenderse de los climas invernales y de la guerra. Sus propios vestidos de calle parecían disfraces, demasiado sueltos, con profundos matices marrón, púrpura y grises, y a menudo usaba un alto collar oriental que realzaba su cara de pómulos salientes y su aspecto de mujer pequeña pero poderosa.

La fuerza de Frau Weigel es masculina. Su apretón de manos nos pone en contacto directo con su aspecto musculoso, que también caracteriza su modo de andar y su conversación. Camina de prisa, dando largos pasos como de tijera. ¡Y qué voz! Profunda, ricamente modulada por su pecho y la cantidad de nicotina absorbida por los innumerables cigarrillos fumados a lo largo de su vida. He visto a Frau Weigel opacada por sus accesos de tos en la escena. Fuera de escena fuma de continuo y tose muy seguido profundamente.

Helene Weigel se casó con Brecht en 1926. Durante el periodo de Hitler estuvieron separados en varias ocasiones, pues Brecht se vio obligado a exiliarse para huir de los nazis. De 1941 a 1948, estuvieron juntos otra vez en Estados Unidos, viviendo la mayor parte de su exilio en California. Actualmente, Helene Weigel habla inglés muy bien, un poco mejor que francés. La he oído hablar también ruso.

Pasada la guerra, los Brecht regresaron a Berlín donde empezaron a reunir a su alrededor las bases del *Berliner Ensemble*. Este grupo incluía a Caspar Neher, Teo Otto, Erich Engel, Hanns Eisler, Paul Dessau, Elizabeth Hauptmann, Ruth Berlau y los actores Busch, Bienert, Gnass, Steckel, Therese Giehse. Su éxito culminó poco tiempo antes de la muerte de Brecht, en 1956, con el reconocimiento internacional de que el grupo era una de las más grandes organizaciones teatrales del mundo, guiado por un director magnífico y subsidiado generosamente por el Estado.

Muy poco se ha revelado acerca de la vida personal de los Brecht. Del matrimonio nacieron dos niños. La hija, Bárbara, una mujer de figura cuadrada, de voz cruda, temperamental, que actúa en el *Ensemble* y está casada con el actor joven más brillante de la compañía: Ekkehard Schall. El hijo de Frau Weigel, Stefan, descrito por su madre como "una especie de filósofo al que le gusta viajar", pasa la mayor parte de su tiempo en París, el resto en la Riviera, en Londres y Nueva York y muy poco tiempo en el Berlín del Este. Frau Weigel dice que "él no es un hombre de teatro"; sin embargo, desafortunadamente, es uno de sus árbitros más confiables para las traducciones de los trabajos de Brecht.

Frau Weigel me dijo que Brecht (no "mi esposo", o "Berthold" o "Bert") les aclaró a todos que era su esposa la que llevaba los negocios, y él se encargaba del arte. Él no aceptaba

interferencias. En 1948, cuando el gobierno del Berlín Oriental ofreció subsidiar su compañía, Brecht formalizó sus respectivas responsabilidades. Combinando los trabajos de presidenta del consejo administrativo, directora general y solucionadora de problemas, Frau Weigel se convirtió en "intendente" del *Ensemble* y responsable de todo el funcionamiento y administración del teatro. Cerca de catorce años de continuos triunfos en los negocios, el crecimiento de la compañía y del presupuesto, el aumento de la fama internacional de Brecht y del *Ensemble* se deben principalmente a Helene Weigel.

Un chiste que se cuenta frecuentemente en el *Ensemble*, quizá reservado a los norteamericanos, refiere que Helene Weigel maneja al *Ensemble* con la pericia y sentido fiscal de un capitalista con un presupuesto socialista.

Después de la muerte de Brecht, Frau Weigel retuvo las responsabilidades como intendente y las amplió hasta incluir la tácita dirección artística. Sin embargo, no creo que ella se haya sentido capaz de dirigir el arte de Brecht, aunque lo representa en el escenario, una hazaña que comparte con otros dos actores en el mundo, ambos de su compañía: el arriba mencionado Schall y Ernst Busch.

Helene Weigel necesitaba sucesores de Brecht para dirigir las obras, para nutrir su tradición estética y hacerla avanzar de acuerdo con sus doctrinas. Dos de los más astutos discípulos de Brecht fueron escogidos para guiar a los seguidores de sus pasos. Muchos en el *Ensemble* pensaron que Manfred Wekwerth y Peter Palitzch serían elegidos sucesores.

Wekwerth, un talento ligeramente sarcástico, extremadamente disperso, y Palitzch, atormentado, sensible y gran experimentador técnico, serían los que reanudarían la producción de las obras que Brecht había puesto en escena; y además, arreglarían el repertorio actual de acuerdo con "las condiciones cambiantes". Ésta es una frase de Brecht que se podría referir a un "Putsch" político o al descubrimiento de un actor capaz. Serían también ellos los que dirigirían las obras de Brecht que nunca se habían representado, así como nuevos manuscritos y adaptaciones.

Frau Weigel me habló con orgullo de Wekwerth y Palitzch. Dijo que eran maravillosos, fieles a Brecht y con iniciativa



Helene Weigel — "una de las más grandes actrices vivas"

creadora. Después de presenciar la más importante producción de Brecht, *El irresistible ascenso de Arturo Ui*, sinceramente no pude estar de acuerdo. Revelaban una proclividad técnica hacia el fraude que empañaba los efectos creados en sus pocos momentos de gran originalidad y dirección perceptiva. De cualquier manera, lo importante es la fe de Frau Weigel en los jóvenes; parece lo bastante ardiente para quemar cualquier lazo que la tradición pudiera tenderles e infundir en los jóvenes talentos la confianza para crear.

Brecht tomó de otros artistas, tramas, formas, trozos de diálogos. Se guiaba por ellos mientras creaba alguna obra nueva. ¿Por qué entonces estos nuevos artistas no pueden tomar algo de Brecht?

Helene Weigel no se considera una pensadora en el sentido teórico, filosófico o político. Esta impresión está basada en nuestras muchas conversaciones. En la más importante de todas me hizo revelaciones sobre las energías mal dirigidas de una actriz consagrada, y sobre la percepción de un director magistral.

Me habló del ensayo final de *Madre Coraje* antes de su estreno en Berlín en 1949.

“Quería intentar algo nuevo al final de la obra, algo diferente de como Brecht la había dirigido. Le pregunté si podía probar una idea original, pero no le dije qué tenía pensado hacer. Sólo podía mostrárselo.

“Brecht dio su permiso. La escena era la final de esta obra, en la que la mujer que lleva las provisiones es conducida en una carreta por sus tres hijos ilegítimos por los campos de batalla de Suecia, Polonia y Alemania durante la Guerra de Treinta Años. Todos los hijos murieron en diferentes circunstancias durante la guerra, y gracias a ella su madre, Madre Coraje, se mantiene. Al final, Madre Coraje, sola, vieja y físicamente acabada por los largos inviernos y las privaciones de tiempo de guerra, debe transportar en su carreta las provisiones al próximo campo de batalla o de sepulturas. En la versión de Brecht, ella tira de la carreta primero hacia la izquierda de la escena, después al fondo a la izquierda, cruza hacia la derecha y se adelanta hacia la derecha dando deliberadamente un largo tirón sin fin a la carreta. El telón cae. Brecht hizo evidente que la proveedora seguiría tirando.

“Yo hice todo esto hasta que llegó el momento de salir de la escena por la derecha —dijo Frau Weigel mientras ante mí, sobre la mesa, describía sus acciones moviendo sus tensas manos—. En ese momento empujé el carretón adelante, hacia el público y caí exhausta dejando que el carretón me arrollara. Antes de que pudiera ver caer el telón. Brecht corrió hacia el escenario, con la cara brillante. Sonriendo, ondeó su puro hacia mí como una bandera. Pensé que había ganado. Pero a Brecht no le gustó mi original contribución al final de la obra. Dijo que después de ver mi representación estaba aún más convencido de que su idea del final era mejor. Mi idea era excesiva, era como suplicar a alguien del público que me levantara o que detuviera la carreta. No era necesario que la carreta arrollara a la mujer. Porque si una se paraba, la otra se pararía también.”

Frau Weigel dijo que ella estaba de acuerdo con esa objeción. Su caída llevaba la acción demasiado cerca del público. Este *Gestus* (término teatral alemán que significa movimiento, gesto, expresión facial, inflexión vocal y tono) estaba demasiado cerca de lo que ellos tenían costumbre de ver en el teatro: un carácter débil, físicamente acabado, incapaz de elegir su próximo paso, que pide piedad al público.

“Él me dijo que Courage ya había escogido. Continuaría ganando su pan en la guerra. ¿Qué escogería el público? ¿Cómo se ganarían ellos el suyo? Eso era lo que Brecht quería terminar preguntando.”

Cuando hablamos acerca de los problemas para preparar la representación en Estados Unidos de *Madre Coraje*, quizá la obra que dejó a Brecht más satisfecho, ella tenía un gusto extraño para elegir a la actriz que podría interpretar mejor el primer papel: ¡Ethel Merman! Frau Weigel no estaba bromeando. Su defensa de Ethel Merman (o mejor dicho, del estilo de actuar que ella representa) aclararon algunos hechos básicos de la obra.

Ella creía que en los Estados Unidos la obra no debería hablarse en el dialecto continental, sino en un simple americano.

“El dialecto continental resultaría *snob* y atraería como una película artística. La irrealidad tentaría al público. Aquí, Courage habla un dialecto de Baviera y la obra se desarrolla en lugares en que nuestro público ha vivido, lugares de donde vienen o hacia donde van. En Inglaterra una mujer de Yorkshire debe representar a Courage; en Francia, lo debe hacer la esposa de un pescador de Estrasburgo o de Marsella. Ninguna mujer continental, sino regional, de provincia.”

El problema de traducir las obras de Brecht al inglés fue siempre parte de nuestra conversación. Frau Weigel se interesó



Madre Coraje — “Terminar preguntando”

en la defensa que hice de Erik Bentley por su contribución en esta tarea. Ella sentía gran admiración por su erudición, y gratitud porque él había sido el guía en la introducción de Brecht al teatro hablado en inglés. Helene Weigel no estaba entusiasmada con el profesor Bentley como traductor de obras. Muchas veces dijo que su deseo era usar a W. H. Auden o a Christopher Isherwood en los intentos posteriores para la traducción de las obras de Brecht. Tenía en cuenta el hecho de que el deseo era ya irrealizable, pero dio un juicio concluyente sobre Bentley al enunciar:

“Él es un profesor, no un poeta.”

Mis últimas visitas a Helene Weigel estuvieron dedicadas a hablar sobre una nueva obra en la que yo había estado trabajando durante mi estancia en Berlín. Sus consejos no tenían inhibiciones y a menudo eran ofensivos. No los profería como crítico de una obra dramática, sino como una actriz que sentía fuertemente el papel principal y necesitaba que el autor le diera bases para por lo menos tener la posibilidad de hacer una buena representación escénica. Al principio no me fue placentero darme cuenta de que ella sólo consideraba mi obra como la de un trabajador de canteras. De cualquier manera el suyo era un apasionado interés por un manuscrito que los dos sabíamos que ella nunca representaría. Todavía le estoy muy agradecido por su comprensión de mis intenciones y sus experimentos energéticos sobre la manera de lograrlas.

Nos vimos por última vez una mañana; yo había estado saboreando ginebra y fumando en una velada dedicada a dar una modesta despedida a mis invitados. Finalmente, me senté con Frau Weigel a tomar cognac y té con limón. Me dio dos grandes fotografías de ella en el papel de *Madre Coraje* y me preguntó qué quería que escribiera en ellas. Le pedí que pusiera su nombre y la fecha. Me preguntó cómo una mujer norteamericana firmaría su nombre para un invitado. Una pregunta extraña para quien ya había vivido entre nosotros. Le dije que mi esposa firmaría como Mrs. Ben Shaktman. (Más tarde aprendí que no lo haría así.) Tomó un trozo de papel y escribió rápidamente con mano firme: Mr. Berthold Brecht. Con la firma ante ella, tomó rápidamente las dos fotos y las firmó. Nos besamos, se dio la vuelta y salió.

Esperé únicamente lo suficiente para que la tinta se secase y me llevé mis fotos personalmente autografiadas por una de las mejores actrices del mundo: Helene Weigel.

Estío

Por Inés ARREDONDO

Dibujos de Juan SORIANO

Estaba sentada en una silla de extensión a la sombra del amate, mirando a Román y Julio practicar el volley-ball a poca distancia. Empezaba a hacer bastante calor y la calma se extendía por la huerta.

—Ya, muchachos. Si no, se va a calentar el refresco.

Sin hacer ninguna seña, con un acuerdo perfecto y silencio, dejaron de jugar. Julio atrapó la bola en el aire y se la puso bajo el brazo. El crujir de la grava bajo sus pies se fue acercando mientras yo llenaba los vasos. Ahí estaban ahora ante mí y daba gusto verlos: Román rubio, Julio moreno.

—Mientras jugaban estaba pensando en qué había empleado mi tiempo desde que Román tenía siete años... No lo he sentido pasar ¿no es raro?

—Nada tiene de raro, puesto que estabas conmigo —dijo riendo Román, y me dio un beso.

—Además, yo creo que esos años realmente no han pasado. No podría usted estar tan joven...

Román y yo nos reímos al mismo tiempo. El muchacho bajó los ojos, la cara roja, y se aplicó a presionarse un lado de la nariz con el índice doblado, en aquel gesto que le era tan propio.

—Déjate en paz esa nariz.

—No lo hago por ganas, tengo el tabique desviado.

—Ya lo sé, pero te vas a lastimar.

Román hablaba con impaciencia, como si el otro lo estuviera molestando a él. Julio repitió todavía una o dos veces el gesto, con la cabeza baja, y luego sin decir nada se dirigió a la casa.

A la hora de cenar ya se habían bañado y se presentaron frescos y alegres.

—¿Qué han hecho?

—Descansar y preparar luego la tarea de cálculo diferencial. Le tuve que explicar a este animal A por B, hasta que entendió.

Comieron con su habitual apetito exacerbado. Cuando bebían la leche Román fingió ponerse grave y me dijo.

—Necesito hablar seriamente contigo.

Julio se ruborizó y se levantó sin mirarnos.

—Ya me voy.

—Nada de que te vas. Ahora aguantas aquí a pie firme. —Y volviéndose hacia mí continuó—: Es que se trata de él, por eso se quiere escabullir. Resulta que le avisaron de su casa que ya no le pueden mandar dinero y quiere dejar la carrera para ponerse a trabajar. Dice que al fin apenas vamos en primer año...

Los nudillos de las manos de Julio estaban amarillos de lo que apretaba el respaldo de la silla. Parecía hacer un gran esfuerzo para contenerse; incluso levantó la cabeza como si fuera a hablar, pero la dejó caer otra vez sin haber dicho palabra.

—Yo quería preguntarte si no podría vivir aquí, con nosotros; sobra lugar, y...

—Por supuesto; es lo natural. Vayan ahora mismo a recoger sus cosas; llévense el auto para traerlas.

Julio no despegó los labios, siguió en la misma actitud de antes y sólo me dedicó una mirada que no traía nada de agradecimiento, que era más bien un reproche. Román lo cogió de un brazo y le dio un tirón fuerte. Julio soltó la silla y se dejó jalar sin oponer resistencia, como un cuerpo inerte.

—Tiende la cama mientras volvemos —me gritó Román al tiempo de dar a Julio un empujón que lo sacó por la puerta de la calle.

Abrió por completo las ventanas del cuarto de Román. El aire estaba húmedo y hacia el oriente se veían relámpagos que iluminaban el cielo encapotado; los truenos lejanos hacían más tierno el canto de los grillos. De sobre la repisa quité el paño de trapo al que Román durmiera abrazado durante tantos años, y lo guardé en la parte alta del closet. Las camas gemelas, el restirador, los compases, el *mapamundi* y las reglas, todo estaba en orden. Únicamente habría que comprar una cómoda para Julio. Puse en la repisa el despertador en el lugar del paño y me senté en el alféizar de la ventana.

—Si no la va a ver nadie.

—Ya lo sé, pero...

—¿Pero qué?

—Está bien. Vamos.

Nunca se me hubiera ocurrido bajar a bañarme al río, aunque mi propia huerta era un pedazo de margen. Nos pasamos la mañana dentro del agua, y allí, metidos hasta la cintura, comimos nuestra sandía y escupimos las pepitas hacia la corriente. No dejábamos que el agua se nos secara completamente en el cuerpo, estábamos continuamente húmedos, y de ese modo el viento ardiente era casi agradable. A medio día, subí a la casa en traje de baño y regresé con sandwiches, galletas y un gran termo con té helado. Muy cerca del agua y a la sombra de los mangos nos tiramos para dormir la siesta.

Abrió los ojos cuando estaba cayendo la tarde. Me encontré con la mirada de indefinible reproche de Julio. Román seguía durmiendo.

—¿Qué te pasa? —dije en voz baja.

—¿De qué?

—De nada—. Sentí un poco de vergüenza.

Julio se incorporó y vino a sentarse a mi lado. Sin alzar los ojos, me dijo:

—Quisiera irme de la casa.

Me turbé, no sé por qué, y sólo pude responderle con una frase convencional.

—¿No estás contento con nosotros?

—No se trata de eso, es que...

Román se removió y Julio me susurró apresurado.

—Por favor, no le diga nada de esto.

—Mamá, no seas, ¿para qué quieres que te roguemos tanto? péinate y vamos.

—Puede que la película no esté muy buena, pero siempre se entretiene uno.

—No, ya les dije que no.

—¿Qué va a hacer usted sola en este caserón toda la tarde?

—Tengo ganas de estar sola.

—Déjala, Julio, cuando se pone así no hay quien la soporte. Ya me extraña que hubiera pasado tanto tiempo sin que le diera uno de esos arrechuchos. Pero ahora no es nada, dicen que recién muerto mi padre...

Cuando salieron todavía le iba contando la vieja historia, como si se quejara.

El calor se metía al cuerpo por cada poro; la humedad era un vapor quemante que envolvía y aprisionaba, uniendo y aislando a la vez cada objeto sobre la tierra, una tierra que no se podía pisar con el pie desnudo. Aun las baldosas entre el baño y mi recámara estaban tibias. Llegué a mi cuarto y dejé caer la toalla; frente al espejo me desaté los cabellos y dejé que se deslizaran libres sobre los hombros, húmedos por la espalda húmeda. Me sonreí en la imagen. Luego me tendí boca abajo sobre el cemento helado y me apreté contra él: la sien, la mejilla, los pechos, el vientre, los muslos. Me estiré con un suspiro y me quedé adormilada, oyendo como fondo a mi entre-sueño el borboteo vibrante y perezoso de los insectos en la huerta.

Más tarde me levanté, me eché encima una bata corta, y sin calzarme ni recogerme el pelo fui a la cocina, abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a la huerta. Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; arranqué el trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y al jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después por entre los dedos y a lo largo de los antebrazos. Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a comer el tercero.

Un chancleteo cercano me hizo levantar la cabeza. Era la Toña que se acercaba. Me quedé con el mango entre las manos, torpe, inmóvil, y el jugo sobre la piel empezó a secarse rápidamente y a ser incómodo, a ser una porquería.

—Volví porque se me olvidó el dinero. —Me miró largamente con sus ojos brillantes, sonriendo—. Nunca la había visto comer así, ¿verdad que es rico?

—Sí, es rico—. Y me reí levantando más la cabeza y dejando que las últimas gotas pesadas resbalaran un poco por mi cuello. —Muy rico—. Y sin saber por qué comencé a reírme alto, francamente. La Toña se rio también y entró en la cocina. Cuando pasó de nuevo junto a mí me dijo con sencillez: —Hasta mañana.

Y la vi alejarse, plas plas, con el chasquido de sus sandalias y el ritmo seguro de sus caderas.

Me tendí en el escalón y miré por entre las ramas al cielo cambiar lentamente, hasta que fue de noche.

Un sábado fuimos los tres al mar. Escogí una playa desierta porque me daba vergüenza que me vieran ir de paseo con los muchachos como si tuviéramos la misma edad. Por el camino cantamos hasta quedarnos con las gargantas lastimadas, y cuando la brecha desembocó en la playa y en el horizonte vimos reverberar el mar, nos quedamos los tres callados.

En el macizo de palmeras dejamos el bastimento y luego cada uno escogió una duna para desvestirse.

El retumbo del mar caía sordo en el aire pesado de sol.

Untándome con el aceite me acerqué hasta la línea húmeda que la marea deja en la arena. Me senté sobre la costra dura, casi seca, que las olas no tocan.

Lejos, oí los gritos de los muchachos; me volví para verlos: no estaban separados de mí más que por unos metros, pero el mar y el sol dan otro sentido a las distancias.

Vinieron corriendo hacia donde yo estaba y pareció que iban a atropellarme, pero un momento antes de hacerlo Román frenó con los pies echados hacia adelante levantando una gran cantidad de arena y cayendo de espaldas, mientras Julio se dejaba ir de bruces a mi lado, con toda la fuerza y la total confianza que hubiera puesto en un clavado a una piscina. Se quedaron inmóviles, con los ojos cerrados; los flancos de ambos palpitaban, brillantes por el sudor. A pesar del mar podía escuchar el jadeo de sus respiraciones. Sin dejar de mirarlos me fui sacudiendo la arena que habían echado sobre mí.

Román levantó la cabeza.

—¡Qué bruto eres, mano, por poco le caes encima!

Julio ni se movió.

—¿Y tú? Mira cómo la dejaste de arena.

Seguía con los ojos cerrados, o eso parecía; tal vez me observaba así, siempre, sin que me diera cuenta.

—Te vamos a enseñar unos ejercicios del pentatlón, ¿eh?

Román se levantó y al pasar junto a Julio le puso un pie en las costillas y brincó por encima de él. Vi aquel pie desmesurado y tosco sobre el torso delgado.

Corrieron, lucharon, los miembros esbeltos confundidos en un haz nervioso y lleno de gracia. Luego Julio se arrodilló y se dobló sobre sí mismo haciendo un obstáculo compacto mientras Román se alejaba.

—Ahora vas a ver el salto del tigre —me gritó Román antes de iniciar la carrera tendida hacia donde estábamos Julio y yo.

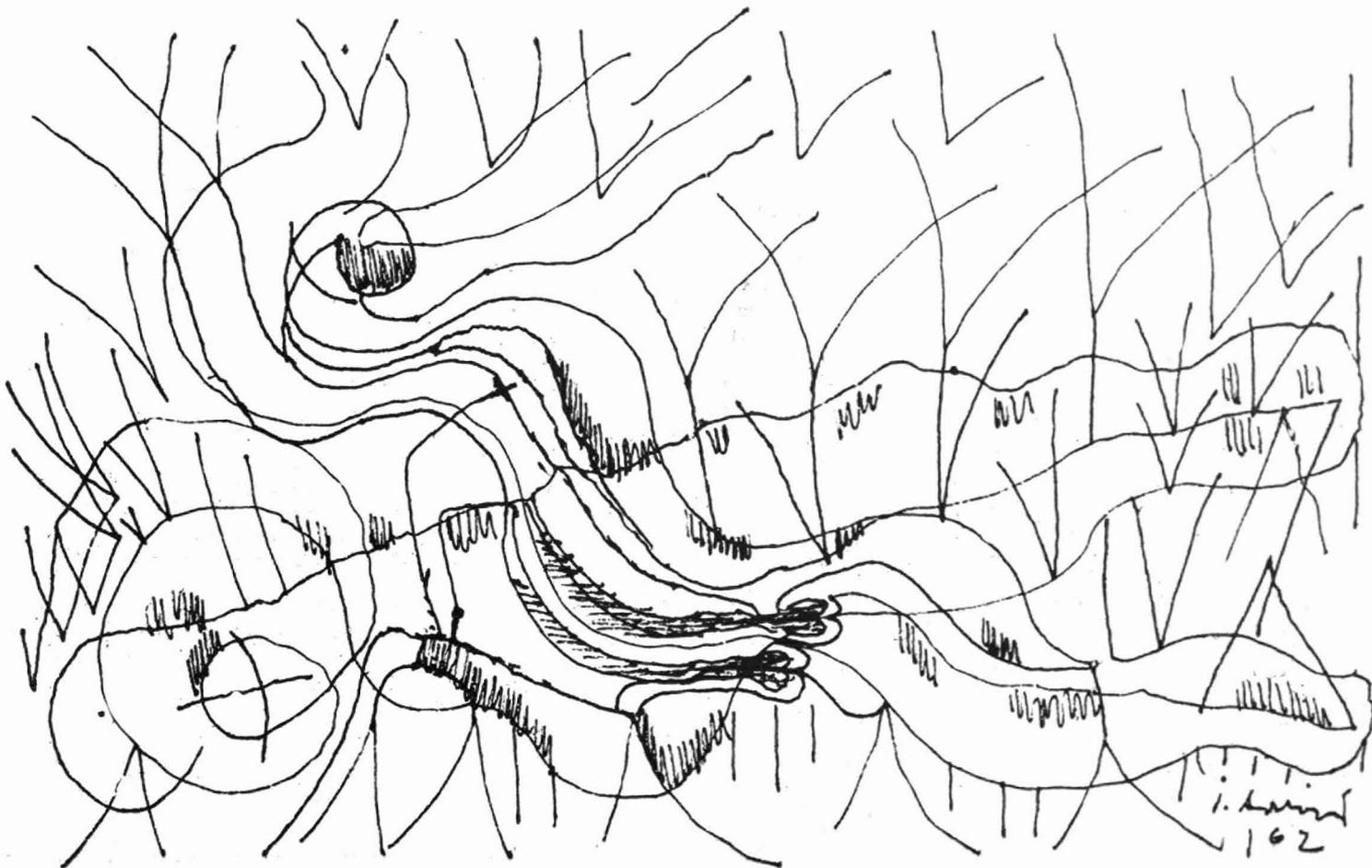
Lo vi contraerse y lanzarse al aire vibrante, con las manos extendidas hacia adelante y la cara oculta entre los brazos. Su cuerpo se estiró infinitamente y se quedó suspendido en el salto que era un vuelo. Dorado en el sol, tersa su sombra sobre la arena. El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo. No se entendía para qué estaba Julio ahí, abajo, porque no había necesidad alguna de salvar nada, no se trataba de un ejercicio: volar, tenderse en el tiempo de la armonía como en el propio lecho, estar en el ambiente de la plenitud, eso era todo.

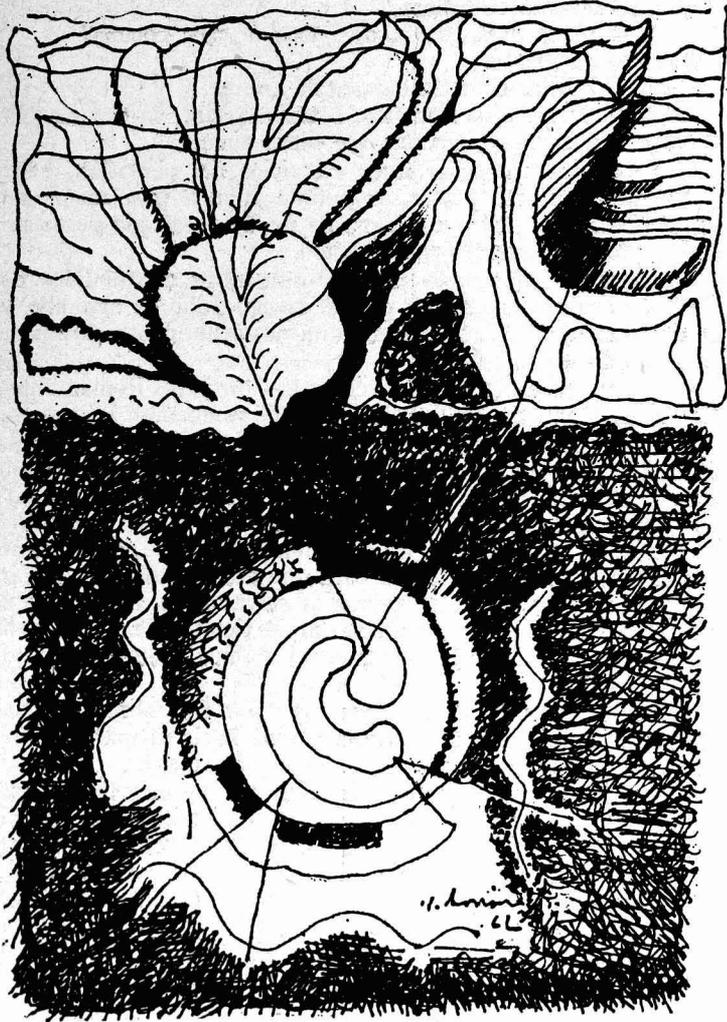
No sé cuándo, cuando Ramón cayó por fin sobre la arena, me levanté sin decir nada, me encaminé hacia el mar, fui entrando en él paso a paso, segura contra la resaca.

El agua estaba tan fría que de momento me hizo tiritar; pasé el reventadero y me tiré a mi vez de bruces, con fuerza. Luego comencé a nadar. El mar copiaba la redondez de mi brazo, respondía al ritmo de mis movimientos, respiraba. Me abandoné de espaldas y el sol quemó mi cara mientras el mar helado me sostenía entre la tierra y el cielo. Las auras planeaban lentas en el mediodía; una gran dignidad aplastaba cualquier pensamiento; lejos, algún grito de pájaro y el retumbar de las olas.

Salí del agua aturrida. Me gustó no ver a nadie. Encontré mis sandalias, las calcé y caminé sobre la playa que quemaba como si fuera un rescoldo. Otra vez mi cuerpo, mi caminar pesado que deja huella.

Bajo las palmeras recogí la toalla y comencé a secarme. Al quedarme descalza, el contacto de la arena fría de la sombra me produjo una sensación discordante; me volví a mirar el mar, pero de todas maneras un enojo pequeño, casi un destello de angustia, me siguió molestando.





Llevaba un gran rato tirada boca abajo, medio dormida, cuando sentí su voz enronquecida rozar mi oreja. No me tocó, solamente dijo:

—Nunca he estado con una mujer.

Permanecí sin moverme. Escuchaba al viento al ras de la arena, lijándola.

Cuando recogíamos nuestras cosas para regresar, Román comentó.

—Está loco, se ha pasado la tarde acostado, dejando que las olas lo bañaran. Ni siquiera se movió cuando le dije que viniera a comer. Me impresionó porque parecía un ahogado.

Después de la cena se fueron a dar una vuelta, a hacer una visita, a mirar pasar a las muchachas o a hablar con ellas y reírse sin saber por qué. Sola, salí de la casa. Caminé sin prisa por el baldío vecino, pisando con cuidado las piedras y los retoños crujientes de las verdolagas. Desde el río subía el canto entrecortado y extenso de las ranas, cientos, miles tal vez. El cielo, bajo como un techo, claro y obvio. Me sentí contenta cuando vi que el cintilar de las estrellas correspondía exactamente al croar de las ranas.

Seguí hasta encontrar un recodo en donde los árboles permitían ver el río, abajo, blanco. En la penumbra de la huerta ajena me quedé como en un refugio, mirándolo fluir. Bajo mis pies la espesa capa de hojas, y más abajo la tierra húmeda, olorosa a ese fermento saludable tan cercano sin embargo a la putrefacción. Me apoyé en un árbol sin dejar de mirar abajo el cauce que era como el día. Sin que yo lo pensara, mis manos recorrieron la línea esbelta, voluptuosa y fina, y el áspero ardor de la corteza. Las ranas y la nota sostenida de un grillo, el río y mis manos conociendo el árbol. Caminos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura.

Los pasos sobre la hojarasca, el murmullo, las risas ahogadas, todo era natural, pero me sobresalté y me alejé de ahí apresurada. Fue inútil, tropecé de manos a boca con las dos siluetas negras que se apoyaban contra una tapia y se estremecían débilmente en un abrazo convulso. De pronto habían dejado de hablar, de reír, y entrado en el gran silencio.

No pude evitar hacer ruido y cuando huía avergonzada y rápida, oí bien clara la voz pastosa de la Toña que decía:

—No te preocupes, es la señora.

Las mejillas me ardían, y el contacto de aquella voz me persiguió en sueños esa noche, sueños extraños y espesos.

Los días se parecían unos a otros; exteriormente eran iguales, pero se sentía cómo nos internábamos paso a paso en el verano.

Aquella noche el aire era mucho más cargado y completamente diferente de todos los que había conocido hasta entonces. Ahora, en el recuerdo, vuelvo a respirarlo hondamente.

No tuve fuerzas para salir a pasear, ni siquiera para ponerme el camión; me quedé desnuda sobre la cama, mirando por la ventana un punto fijo del cielo, tal vez una estrella entre las ramas. No me quejaba, únicamente estaba echada ahí, igual a un animal enfermo que se abandona a la naturaleza. No pensaba, y casi podría decir que no sentía. La única realidad era que mi cuerpo pesaba de una manera terrible; no, lo que sucedía era nada más que no podía moverme, aunque no sé por qué. Y sin embargo eso era todo: estuve inmóvil durante horas, sin ningún pensamiento, exactamente como si flotara en el mar bajo ese cielo tan claro. Pero no tenía miedo. Nada me llegaba; los ruidos, las sombras, los rumores, todo era lejano, y lo único que subsistía era mi propio peso sobre la tierra o sobre el agua; eso era lo que centraba todo aquella noche.

Creo que casi no respiraba, al menos no lo recuerdo; tampoco tenía necesidad alguna. Estar así no puede describirse porque casi no se está, ni medirse en el tiempo porque es a otra profundidad a la que pertenece.

Recuerdo que oí cuando los muchachos entraron, cerraron el zaguán con llave y cuchicheando se dirigieron a su cuarto. Oí muy claros sus pasos, pero tampoco entonces me moví. Era una trampa dulce aquella extraña gravidez.

Cuando el levisimo ruido se escuchó, toda yo me puse tensa, crispada, como si aquello hubiera sido lo que había estado esperando durante aquel tiempo interminable. Un roce y un como temblor, la vibración que deja en el aire una palabra, sin que nadie hubiera pronunciado una sílaba, y me puse de pie de un salto, temblorosa. Afuera, en el pasillo, alguien respiraba, no era posible oírlo, pero estaba ahí, y su pecho agitado subía y bajaba al mismo ritmo que el mío: eso nos igualaba, acertaba cualquier distancia. De pie a la orilla de la cama levanté los brazos anhelantes y cerré los ojos. Ahora sabía quién estaba del otro lado de la puerta. No caminé para abrirla; cuando puse la mano en la perilla no había dado un paso. Tampoco lo di hacia él, simplemente nos encontramos, del otro lado de la puerta. En la oscuridad era imposible mirarlo, pero tampoco hacía falta, sentía su piel morena muy cerca de la mía. Nos quedamos frente a frente, como dos ciegos que pretenden mirarse a los ojos. Luego puso sus manos en mi espalda y se estremeció. Lentamente me atrajo hacia él y me envolvió en su gran ansiedad refrenada. Me empezó a besar, primero apenas, como distraído, y luego su beso se fue haciendo uno solo. Lo abracé con todas mis fuerzas, y fue entonces cuando sentí contra mis brazos y en mis manos latir los flancos, estremecerse la espalda. En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquel vértigo blando, mis dedos tantearon el torso como un árbol, y aquel cuerpo joven me pareció un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado y en la ceguera de la noche, y pronuncié el nombre sagrado.

Julio se fue de nuestra casa muy pronto, seguramente odiándome; pero la tarde anterior a su partida hablé con él por primera vez a solas después de la noche del beso, y se lo expliqué todo lo mejor que pude; le dije que yo ignoraba absolutamente que me sucediera eso, pero no creía por ello ser inocente.

—Creo que lo nuestro era una mentira porque aunque se hubiera realizado estaríamos separados. Y sin embargo, en medio de la angustia y del vacío, siento una gran alegría: me alegro de ser yo la culpable y de que lo seas tú. Me alegra que tú pagues la inocencia de mi hijo, aunque eso sea injusto.

Después mandé a Román a estudiar a México y me quedé sola.

El dibujante Kokoschka*

Por Paul WESTHEIM

"El mundo —también para este artista— es idea, es algo que hay que configurar por medio de la creación... Lo que convierte al artista en creador es la idea platónica de la libertad."
—WESTHEIM. *Oskar Kokoschka*, 2ª edición, 1925.

La recopilación de este tomo de dibujos es obra de Ernest Rathenau. Apasionado admirador del artista y de su arte, se esforzó durante casi dos años de viajes y visitas en Europa por dar con todos los dibujos de Kokoschka que existen en colecciones públicas y privadas. En colaboración con el pintor los seleccionó y estableció las fechas. Al abnegado trabajo de Rathenau se debe que de esta manera haya nacido un documento representativo de ese gran maestro del siglo xx. Cuando los dos amigos, Kokoschka y Rathenau, me invitaron a escribir para este libro un breve prefacio, comprendí que no podría negarme.

Ya una vez, hace treinta años, Rathenau había publicado un tomo de dibujos de Kokoschka, *Kokoschka Handzeichnungen*, recopilado por él con la misma pasión. El prefacio era mío. La obra, excelente también en cuanto a su presentación —120 láminas ejecutadas en heliogravado por la Reichsdruckerei (Imprenta del Estado) de Berlín, el texto impreso por Otto Holten—, apareció en 1932. Cuando en Alemania se había desatado la catástrofe del Tercer Reich; cuando a mí, "harto conocido bolchevista cultural" —en aquel entonces ya emigrante en París—, me habían despojado de mi nacionalidad alemana, se prohibió la venta del libro, de acuerdo con las disposiciones legales vigentes. Para salvar la obra, Rathenau sugirió a Kokoschka que él mismo escribiera un texto. En 1935, ya impreso el libro con el texto de Kokoschka, la pintura de éste fue oficialmente clasificada como "arte degenerado". La Gestapo encontró el libro en el taller de encuadernación, practicó un cateo en la editorial y embargó toda la edición. Los dibujos publicados en aquella obra no han vuelto a reproducirse en el tomo presente.

Sólo rara vez Kokoschka ha dibujado paisajes. Los que hay datan de sus primeros tiempos, de dos viajes —uno a Suiza, el otro a Italia—, en que el joven artista, criado en Viena, conoció por primera vez el mundo. Por la historia del arte sabemos que Durero, Breughel el Viejo y Hércules Seghers —ese Seghers tan poco en consonancia con su época— llevaban en sus vagabundajes, dentro de la mochila, su álbum de esbozos, en que apuntaban todo lo digno de verse que el mundo ofrecía a sus ojos. A Kokoschka, que ha viajado por cuatro continentes, evidentemente no le ha interesado dibujar paisajes. Fenómeno extraño. Cuando le pregunté si existían dibujos para el retrato de Heuss, me contestó: "No hay fases previas, es decir, éstas se encuentran por debajo de la última capa de pintura, como por lo general en mis obras." En una sola frase una información interesante sobre su manera de crear.

Para él un cuadro no es el traslado o la ejecución de un esbozo. La pintura misma constituye el proceso creador. Desde el color, desde el contraste entre claridades y oscuridades, la estructura y el movimiento dinámico son desarrollados dentro del espacio pictórico —durante una lucha muchas veces larga y ardua, como se sabe de la génesis de algunos cuadros suyos—, hasta que se alcanza aquella unidad superior que convierte una superficie pintada en obra de arte. Lo dibujado en el lienzo a guisa de punto de referencia para la distribución y la organización, desaparece debajo de la capa de pintura. Los esbozos previos hechos para ciertos cuadros —"La borrasca", "Pareja de amantes con gato", "La mujer azul", el tríptico "Termópilas" y algunas otras obras— son verdaderas excepciones, explicables en algunos casos por las circunstancias especiales que presidieron la pintura de la tela. Para "La mujer azul" hizo aproximadamente ciento sesenta y seis dibujos. Por una casualidad estaba



Oscar Kokoschka — Trude



Oskar Kokoschka — Retrato de Ricardo Dehmel



Boceto para las litografías que ilustran el drama de Oskar Kokoschka, *Job*

yo presente cuando trazó parte de esos dibujos. En 1918 Kokoschka tuvo la ocurrencia de mandar hacer una muñeca de tamaño humano. Para mi libro *Confesiones de artistas* puso a mi disposición las cartas dirigidas a la persona que iba a fabricar el "fetiche". En ellas dice que quería que esa muñeca tuviera "tanto hechizo" que gracias a ella cobrara vida la mujer a quien veía en su imaginación. "Únicamente una mujer —aunque sólo viva en mi fantasía— puede inspirarme a crear obras de arte." El resultado fue una amarga decepción. La muñeca yacía olvidada sobre algún sofá. Durante una estancia en la "Felsenburg" (en Weisser Hirsch), durante la guerra un refugio para "los amigos" (como Kokoschka llamó al cuadro suyo que los presenta reunidos), se le ocurrió a mi mujer sacar de su baúl unas prendas de ropa íntima y ponérselas a la muñeca. Kokoschka se entusiasmó. De pronto "el fetiche" había cambiado para él, se había humanizado. Fue por su block de dibujo y comenzó a dibujar. Trabajó febrilmente. Apenas había terminado un dibujo, lo arrojó al suelo y empezó otro. Al final parecía estar sentado en medio de un campo nevado... Así surgieron los dibujos que pueden considerarse como estudios para "La mujer azul".

Para Kokoschka el dibujo es un medio de expresión especial, al lado de la pintura e independiente de la pintura, tomando en cuenta que en el fondo todo lo que crea un artista repercute de alguna manera tanto en su pintura como en sus dibujos. No dilucida en el papel problemas de composición, ni fija ideas para cuadros que pintará en el futuro. El lenguaje formal es distinto, y es distinta la temática. Según traté de explicarlo en mi texto de *Kokoschka Handzeichnungen*, el dibujo es para él apunte, fijación de las vivencias que le proporciona el ver (el ver óptico y el espiritual). Es para él una "Escuela del Ver", esa escuela que pudo realizar como septuagenario, en que no se le enseñan al alumno ni determinado estilo artístico, ni métodos expresivos, sino el ver, el "hacer conscientes las visiones". Como contestación a una pregunta respecto a los puntos de vista que lo habían guiado en la creación de sus dibujos, designa éstos (en una carta dirigida a mí) como "apuntes de diario". Diario de un hombre que, nacido dentro de un mundo que le es extraño, debe descubrirlo para sí. Y para Kokoschka una vivencia sólo se vuelve consciente al darle forma. Lo que no plasma, no existe para él, desaparece como si nunca hubiera existido.

Refiriéndome a un episodio de Viena, de la juventud de Kokoschka, episodio que él solía llamar "La muchacha extraña",

digo en mi monografía: "Aparecen ante él, sorprendiéndolo, cosas que antes no habían existido en su visión del mundo. Esto empieza con las cosas pequeñas. Esas muchachas tienen en la muñeca un hueso totalmente distinto del que conoce, es decir del suyo. Un brazo es algo muy diferente, nuevo del todo, el pecho, las caderas."

Sus cabezas, las dibujadas y las litografiadas, son recuerdo fijado, y al mismo tiempo una crónica de los encuentros con personas y personalidades que la vida puso en su camino. Cualquiera persona es para él un acontecimiento, un continente por descubrir, lleno de secretos y milagros.

Como pintor joven, ante la tarea de forjarse sus medios de expresión, empieza con dibujos de contornos. A veces los realiza levemente con colores de acuarela. Con un lápiz duro o con palitos puntiagudos traza el contorno, claro y preciso. No es caligrafía, es una taquigrafía, limitada a captar lo característico, lo específico de un movimiento corpóreo, también de una conmoción interna. A veces esos dibujos son todavía torpes, todavía en cierto modo invertebrados, pero son asombrosamente expresivos. Alrededor de 1909 ya crea características tan monumentales y lapidarias como los retratos de Adolf Loos y Karl Kraus. En el transcurso de tres años Kokoschka —quien tiene a la sazón 23 años— ha aprendido a representar hombres que están frente a nosotros en su apariencia física y cuyo interior podemos penetrar. "El gran problema para mí era cómo pintar lo que un hombre sabe...", dijo alguna vez, hablando del retrato de Forel que le tocó pintar en 1910. El rostro de Karl Kraus está dibujado con pincel, pluma y tinta china. El artista ya ha superado la limitación a la línea de contorno. Una sensibilidad pictórica empieza a regir incluso el grafismo del dibujo.

Ya Kokoschka ha desarrollado los elementos de su lenguaje expresivo dibujístico, que por cierto aprovecha de varia manera, según la intención creadora que lo guía en cada caso. "Visto diez veces nuevamente" —escribe Dvorak en su prefacio a los diez dibujos de las *Variaciones sobre un tema*, con lo que quiere explicar "la transformación interna" que la música escuchada opera en "el carácter exterior del dibujo".

Los dibujos de Kokoschka transcriben y fijan las vivencias espontáneamente y al mismo tiempo son configuración formal, solución definitiva, son una obra en sí, en muchos casos una obra maestra. Al crearlos, el artista no piensa en un después, en experimentos, en alguna elaboración ulterior técnica o estilística. Ve con insistencia. Y es fascinante la genialidad de la concepción, que por medio de ese ver insistente llega a la gran forma. Varían los impulsos que rigen su dibujar, también cambia la disposición interna, pero la constante es esta forma de concepción.

Si interpretamos esos dibujos como "apuntes de diario", no puede sorprendernos que lo que Kokoschka quiere conservar en la memoria es —no siempre, pero casi siempre— el hombre, el más enigmático e insondable de los fenómenos. Por cierto pinta sus paisajes, pinta sus cuadros de ciudades, pero desde los primeros dibujos de Viena hasta el tríptico de las Termópilas su arte gira constantemente en torno al hombre. En un doble sentido: para descifrarlo y para hacerlo más humano. Luchar contra lo inhumano es para él un deber, y es asimismo la justificación ético-moral de su crear artístico. Lo inhumano es para él la "mecanización" del hombre, aquel proceso que amenaza con atrofiar la conciencia de la libertad y dignidad humana. Siendo discípulo lejano de Comenio, ve en el arte un medio para salvar al hombre de la recaída en la barbarie, de la superficialidad y trivialidad, de la deificación del poder y de las conquistas técnicas. Su arte es orientación espiritual dentro de una civilización entregada a un espíritu que es la negación del espíritu. "El adulto de inteligencia normal —dijo Kokoschka en una conferencia sustentada en 1947, en Basilea— no dispone de medios espirituales, ni de una capacidad perceptiva que le permita comprender la homogeneidad y continuidad de la vida. Su imagen del mundo no se distingue de la imagen producida en un caleidoscopio, puesto que su ver se limita a la reacción física de la retina, puesto que la razón creadora está excluida. Cuanto más pierde el hombre su imaginación tanto más raras son las ocasiones en que su espíritu encarna en impresiones sensoriales y humaniza al mundo." "Razón creadora", vida convertida en vivencia por la intensidad de la visión: eso es lo que son los dibujos de Kokoschka.

—Traducción de MARIANA FRENK

* Editorial Ernest Rathenau, Nueva York. Edición alemana: distribución por el doctor Ernst Hauswedell, Hamburgo. En preparación la edición inglesa en la editorial Thames and Hudson, Londres. 146 dibujos de Kokoschka, a partir de los primeros tiempos del artista, 1906 hasta 1959. Láminas grandes ejecutadas en heliograbado, que reproducen fielmente la escritura del artista con todos sus detalles.

Homenaje a los que nos han seguido

Por Max AUB

Después de los cincuenta vienen los cuarenta, siguen los treinta, los veinte, etcétera. La vida es al revés, no se cuenta como enseñan: 1, 2, 3, 4, 5. Al contrario, primero los más viejos, después los que los siguen. No aseguro que esté bien hecho, pero así es. La prueba: generalmente —menos en la guerra y por accidentes— mueren primero los ancianos. Lo indico para restarle énfasis a "los que nos han seguido". ¿Qué remedio les quedaba?, pero, como siempre, el quid está en el cómo.

Es difícil hablar de su patria cuando uno se hace viejo lejos de ella, porque ¿cómo es, aun sabiendo cómo está? No hay más imágenes que las traídas por el aliento —o el desaliento— de las palabras ajenas. Cuentan y no acaban. Sin grandes variaciones optimistas y los que no lo son coinciden en que lo único visible de la vieja semilla de la libertad que, en su día —por la fuerza de las cosas—, encarnamos, son estudiantes y escritores. Demasiada honra para los que sólo sabemos escribir. Evidentemente —sin remedio— hay más; pero lo que se oye, los que dicen lo suyo y lo de los demás, tartamudos a la fuerza, son los escritores (no hablo de hacer, que es distinto). Casi todos —¿por qué no todos?— los jóvenes poetas, novelistas, ensayistas españoles que valen están con lo que mal defendimos. Consuelo evidente pero consuelo sólo. Vistos desde tan lejos ¡qué ternura, qué amor, qué confianza, qué estima, qué querencia, qué cinco sentidos puestos en ellos!

Ignoro, naturalmente, cuál fue, en general, la relación íntima de los escritores españoles de generaciones pasadas con las que los siguieron, pero supongo que no pasarían de las afinidades electivas. Poco hay de ello en lo que me une a las nuevas generaciones, entre otras cosas por la distancia. La ligazón es de otro tipo.

¿Cómo nos vieron crecer y combatir los escritores del 98 o sus epígonos? ¿Qué estímulo recibimos de Baroja, de Azorín, de Pérez de Ayala? (Ortega es otro problema, como lo fueron los críticos.) ¿Por qué? ¿Eran secos de corazón? No. Encerrados en sí, no sintieron crecer, fuera de sí, España bajo sus pies —crecer, estremecerse, encogerse—, o callaron.

Tal vez el destierro nos ha servido ante todo para fijarnos y para que nos fijemos más en las raíces, raigones, brotes familiares. Y ¡qué pujanza, qué orgullo, qué fraternidad no vamos a sentir ante tantos que, aherrojados, nos van haciendo saber que no morimos en vano!

Aquí pondría, para los bien nacidos, los nombres que todos sabéis —y no sólo de memoria—. No lo hago por no servir a la policía, cáncer universal, tan español, de estos días amargos y esperanzados. No somos nosotros ya, sino ellos. En ellos descansamos. A ellos debemos lo que somos y seremos, si algo hemos de ser.

Aunque no queramos, todos somos unos. De otros venimos a otros. Siempre somos hijos de los mejores. Si rascáis mi corteza hallaréis la savia de Cervantes, de Quevedo, de Galdós, y aun los humores —buenos y malos— de Ortega, y los de Tolstói y los de Martin du Gard. (Y en los del peor poeta, los de Bécquer, Rubén, Juan Ramón por no traer a cuenta y cuento a Gil Vicente, a Garcilaso, a Lope, a Quevedo o a Jorge Manrique.)

Quisieron arrancarnos de cuajo de España, sin lograrlo. Allí más vivos que nunca, Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández y los vivos que no nombro, en la sangre de los nuevos.

¿Cuántas veces me vi y veo en Aleixandre, en Dámaso, en Cela, en Otero, en los más jóvenes, cuando más jóvenes mejor, porque cada vez veo y nos y los veo más adelante? Lo poco que hacemos, para ellos. Aunque no podamos nada, para ellos. Lo que hicimos ¿si no para ellos, para quién?

Lo prodigioso: que no sólo no nos defraudaron sino que nos dan lo más que se puede pedir cuando nos vamos quedando solos —y que se solía perder, según dicen, en tiempos pasados—: esperanza.

No desertaron, no se quedaron en el campo en el que crecieron, no nos volvieron las espaldas, no apostataron ni mudaron nuestro intento. Gracias a ellos no nos cubre la tierra, ni siquiera los traidores entonan nuestras exequias.

He aquí que, gracias a ellos, lo que hicimos no se secó. Tomaron el toro por los cuernos. A su edad, solíamos irnos por los caminos extraviados y deleitosos de la poesía pura. No se dejaron. Han ido, van, querenciosos, hacia un mundo más justo, más libre, en el país más injusto, encadenados. Ordenan las imágenes que ahogaron nuestra edad —la de ellos, hoy—. El dolor que dejamos —lo que abandonamos— les formó: otra vez, los detritos, abono. La bandera que empuñan, aunque a veces no lo sepan, fue la nuestra o, por lo menos, el asta es idéntica. ¿Cómo no ha de estremecérsenos el corazón al divisarlos?

Nada nos deben: nosotros, deudores. En ellos nos reconocemos. ¿Cómo pagarlo? No les dimos nombre, son ellos los que nos lo legan siguiendo el correr natural del tiempo.

Con la censura a costas recorren largos caminos. Si tropiezan vuelven a la carga, con la carga en los hombros, como lo que son, antes que nada, hombres. Gracias a ellos, si no hemos de volver a pisar nuestra tierra, nos queda para siempre el consuelo de no haber vivido en vano.



"tantos que, aherrojados, nos van haciendo saber que no morimos en vano"

Indigenismo y modernismo

Por Ricardo GULLÓN

En el modernismo se dan de alta impulsos diversos, contradictorias ideologías y formas de vida tan distintas que, al analizar por separado alguna de las corrientes fecundantes del subsuelo, se corre peligro de incitar al lector (o al oyente) a tomar la parte por el todo, o cuando menos a supervalorar uno de los aspectos en detrimento de los demás. Es un riesgo inevitable, pues sólo el análisis previo de los elementos aislados permitirá llegar a la síntesis final, en donde podrán captarse las esencias y la significación de ese notable y duradero periodo llamado *modernismo*, con nombre tan amplio como expresivo y en apariencia in-significante.

Durante mucho tiempo la crítica pareció informada por el curioso deseo de poner puertas al campo (resabios del *dominus* inventariando sus bienes); fechas, títulos y nombres sirvieron para construir la risible barrera con que se pretendió cercar una época. Hasta ayer mismo el dócil coro repetía los manidos tópicos: "el modernismo empieza en 1888, con la publicación de *Azul*", y llega a España "doce años" después. Precisiones y no imaginaciones, según aconsejan los prudentes.

Más la precisión implicaba una falacia y una puerilidad: la de creer que una época (o un movimiento artístico) nace, como el huevo de la gallina, en un instante. El vigía grita "¡tierra a la vista!", y allí está el modernismo, esperando, isla dulce y paradisíaca, a sus pobladores (¡ay!, a sus cronistas). Historiadores conozco capaces de cortar un pelo en cuatro y de fragmentar el tiempo en periodos, sub-periodos y vice-sub-periodos tan esforzadamente compuestos, tan rigurosos y claros, que da pena ver cómo la realidad, terca y desdeñosa para con ese evidente talento clasificador y detallista, se insubordina y desborda por todas partes las murallitas de arena que se soñaron Himalayas.

Así el modernismo. Y los exégetas, para taponar las brechas abiertas en su dogmática por la incontenible avalancha de los hechos, arbitraron signos de referencia para los fenómenos modernistas situados más allá o más acá de las fechas asignadas al "movimiento". Llamaron precursores a quienes escribieron antes de Rubén, anticipando su línea, y post-modernistas a quienes escribieron después, continuándola. Y como el nombre crea la cosa, "precursores" y "postmodernistas" quedaron reconocidos como realidades sustantivas, independientes.

Algunos aciertos parciales, mucho trabajo paciente debemos a la crítica del modernismo. Influencias, relaciones, orígenes fueron a veces puestos en claro, a veces enturbiados. Pero el árbol se escondía en el bosque de pormenores, y las ideas-recibidas ejercían —como suelen— su imperiosa autoridad. ¿Será excesivo plantear de nuevo el problema desde una situación que, por la sola circunstancia de ver el modernismo con más amplitud y mejor perspectiva (por pura cronología) que la de quienes nos precedieron, permitirá realizar el estudio más cabalmente? A esta distancia las líneas de fuerza muestran su fluida continuidad y advertimos cómo, al comienzo del siglo modernista, se entretejen y mezclan los materiales de varia procedencia que han de integrarlo, como los grandes ríos se forman por incorporación de afluentes llegados desde distintas cumbres al curso que dará nombre a la corriente.

El modernismo no es Rubén Darío, y menos la parte decorativa y extranjerizante de este gran poeta. El modernismo se caracteriza por los cambios operados en el modo de pensar (no tanto en el de sentir, pues en lo esencial sigue fiel a los arquetipos emocionales románticos), a consecuencia de las transformaciones ocurridas en la sociedad occidental del siglo XIX, desde el Volga al cabo de Hornos. La industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neo-idealismos y utopías, todo mezclado —más, fundido— provoca en las gentes, y desde luego en los artistas, una reacción compleja y a veces devastadora.

El artista, partiendo de la herencia romántica, se siente al margen de la sociedad y rebelde contra ella; se afirma alternativamente maldito o vocero de Dios, pero distinto del "vulgo municipal y espeso", del antagonista natural que en los tiempos nuevos dicta su ley: la chabacanería. Emergía el hombre masa, vagamente apuntado ya por don Quijote en uno de sus diálogos con el Caballero del Verde Gabán. Ya en curso la rebelión luego analizada por Ortega. Los enlevitados caballeros que pretenden destruir la *Olimpia* de Manet, los barbudos académicos que califican de "suspurrillos germánicos" los poemas de Bécquer

son ejemplos (no caducados) de la actitud anti-modernista, vigente en tantos casos actuales como el del petulante filosofillo a quien oí declarar confidencialmente que sus niños pintan mejor que el fabuloso Joan Miró.

En la época modernista la protesta contra el orden burgués aparece con frecuencia en formas escapistas. El artista rechaza la indeseable realidad (la realidad social: no la natural), en la que ni puede ni quiere integrarse, y busca caminos para la evasión. Uno de ellos, acaso el más obvio, lo abre la nostalgia, y conduce al pasado; otro, trazado por el ensueño, lleva a la transfiguración de lo distante (en tiempo o espacio, o en ambos); lejos de la vulgaridad cotidiana. Suele llamárseles indigenismo y exotismo, y su raíz escapista y rebelde es la misma. No se contradicen, sino se complementan, expresando afanes intemporales del alma, que en ciertas épocas —según aconteció en el fin de siglo y ahora vuelve a suceder— se convierten en irrefrenables impulsos de extrañamiento. Y no se contradicen —digo—, pues son las dos caras jánicas del mismo deseo de adscribirse, de integrarse en algo distinto de lo presente.

Idealización del pasado, supervivencia del romanticismo. Rousseau no inventó al buen salvaje; se limitó a revivir un mito latente en el corazón humano. En una hora distante el hombre fue bueno; vivió en comunicación con la naturaleza, ignorante del bien y del mal. La civilización, hidra de mil cabezas, destruyó su inocencia y con ella la Arcadia posible. Las Casas y Ercilla anticiparon el indigenismo y, cuando después Chateaubriand descubrió América, el mito encarnó en figuras de ficción y Europa entera lloró (*Atala*, 1801) las lamentaciones de "el triste Chactas" y su frustrado amor. El indigenismo había alcanzado mayoría de edad. James Fenimore Cooper, al describir a Chingachgook, en *The Last of the Mohicans* (1825), pone en su haber, y en el de sus indios, tolerancia y gentileza, sentimientos nobles y modales amables.

Para evitar confusiones conviene precisar que indigenismo y popularismo son entidades diferentes; tal vez divergentes. El indigenismo no es popular, sino culto. El indígena se contenta con serlo y lo es, como Monsieur Jourdain hablante en prosa, sin saberlo. El indigenismo es nostalgia de un estado pretérito, de un ayer abolido y por eso mismo resplandeciente con el prestigio de los paraísos perdidos. En mi país lo siento: el español, cuando se auto-define como celtíbero, está buscando en la distancia y la sombra esencias que lo definan como algo distinto de la más próxima e irreductible latinidad que, con otros ingredientes, le constituye.

Popularismo es más que eso: sentirse pueblo y gozar como el pueblo goza: canciones, danzas, juegos, ceremonias, cuentos, memorias compartidas desde el sentimiento de adscripción a una comunidad; identificación vital con formas de existencia y con actitudes espontáneas y genuinas en que se recoge lo mejor del hombre. La raíz de nuestra poesía es popular. Cancionero y romancero arraigan en la entraña del pueblo y fueron escritos al nivel de sencillez y autenticidad que suelen considerarse características de éste.

Lo popular apenas cambia: no pretende ser expresión de la apariencia mudable sino de la profundidad invariable. El amor y la muerte, el tiempo y Dios, la alegría de vivir y el oscuro temor al más allá son los temas sin cesar devanados por la poesía popular — y por la poesía a secas. Bajo la deslumbrante llamarada de los sucesos históricos puede advertirse su presencia. Cambiarán el modo de expresarlo, los signos, la fraseología... pero lo sustancial permanece, irreductible no ya a las modas, sino a las mayores mutaciones políticas y sociales. El popularismo, pues, se inclina a lo llamado eterno, a lo humano esencial según se declara en cualquier tiempo y lugar.

Indigenismo es retorno al pasado, legendario o histórico (o mezcla de lo uno y lo otro), mientras popularismo es inmersión intemporal y extraespacial en el regazo de lo eterno. El indigenismo mira a un momento, a un punto localizado en el espacio; el popularismo, más ambiciosamente, aspira a encontrar el enorme ámbito de sueños y realidades en donde lo humano esencial se registra. Y los indigenistas encuentran en sus héroes lo que buscan; un sencillo mecanismo de transposición sentimental les permite reconocer en los ascendientes del remoto ayer la imagen idealizada que previamente forjaron y pusieron en ellos, sustituyendo a la equívoca realidad, tan difícil de captar. Como arqueólogos que previamente esculpieran las imágenes a desenterrar.

En cuanto examinamos los testimonios destaca su carácter de creación iluminada: el indigenismo-sentimiento, transfigura-

ción por la nostalgia, cristaliza en poemas, en narraciones, cuya más obvia característica es el idealismo de las invenciones. Aquí está Caupolicán, héroe de estoica grandeza, ennoblecido por la muerte, propuesto como equívoco ejemplo de lo que ven en él ojos de hoy, alterando sutilmente la realidad que fue.

Pues el modernismo, al rechazar la vulgaridad burguesa y la masa emergente, sentía la necesidad de identificarse con el pueblo genuino, con "los de abajo", dejados aparte del ininterrumpido festival con que la burguesía se recompensaba. Mas —por comprensible paradoja— al negar al vencedor de ayer buscaba al héroe donde la aureola lo presagiaba, y no entre las sombras en que habían ido sumergiéndose día tras día los anónimos del esfuerzo cotidiano: los del trabajo, y no el de los trabajos — según distinguiría Unamuno, que dio nombre al espacio, "intrahistórico", de sus vidas.

¿Error de apreciación? Tal vez, pero más probablemente convicción de que el héroe es símbolo y encarnación de su pueblo. Caupolicán o el Arauco indomable. Cálculo justo, pero arriesgado: ¿no se exhumará, para cantar al nuevo héroe, la retórica convencional del heroísmo y no se diluirán en ella las posibilidades de situar al indigenismo en su dimensión más entrañable que —según creo— no sería la de la historia (sean los héroes tírios, sean troyanos), sino la callada y oscura de la intrahistoria?

Moctezuma o Cortés, Caupolicán o Valdivia, el Inca "sensual y fino" o Pizarro, son lo mismo: héroes. Quienes les cantan, en la hora modernista o en la presente, descienden de unos y otros, aunque a veces se propongan el empeño de negarlo. Faltó el paso decisivo: el que conduce a los héroes anónimos, y, un poco más lejos aún, a los anónimos sin heroísmo, a quienes se limitan a vivir oscuramente, sin realizar hazañas memorables. Al dar este paso, estilo y lenguaje cambian; y quien lo dio, cambió.¹

El indigenismo es, sustancialmente, llamada a las fuerzas oscuras, irracionales, y por ahí enlaza con la corriente actual de retorno a la sombra. Es una constante del espíritu humano, indestructible, latente en la dimensión más honda de él. Corriente anti-racionalista que reaparece en pleno auge del positivismo, para compensar y equilibrar las consecuencias de ese auge. Desde otro punto de vista y en distinto contexto del modernista, Unamuno atacará con imprecación y denuedo al positivismo, por destruir la fe y la esperanza en la inmortalidad sin ofrecer sustitutivo alguno. La erosión positivista de lo maravilloso no tardó en provocar el contraataque.

La reacción reflejada en el indigenismo había adoptado en el pasado formas diversas y hasta contradictorias. Las religiones manifiestan de un modo u otro la necesidad de ir más allá de donde la razón alcanza, y coincidiendo con el auge del modernismo Freud justificará científicamente el irracionalismo explicando el mecanismo de la mente y los contenidos de la subconsciencia.

El indigenismo modernista, en su nivel más hondo, será pues el equivalente del tradicional descenso a los infiernos, y es síntoma de pérdida de fe en la razón. No olvido las concausas históricas, políticas y sociales del fenómeno, pero me parecen superficiales comparadas con esa reaparición fatal (es decir, inevitable) de la veta irracionalista. Dostoiévsky en el subterráneo representa con patético vigor la bajada a los abismos, última posibilidad consentida al hombre para encontrar la clave de enigmas que la razón nunca resolverá.

Para el primitivo perduran vías de comunicación con el mundo de lo sobrenatural que el civilizado ya no sabe encontrar. La boga del arte negro coincidirá, y no por casualidad, con los comienzos de la época modernista. La antropología y el estudio de las sociedades antiguas mostrarán las insuficiencias y deformidades de la nuestra e incitarán a tomar contacto con las fuerzas oscuras, reavivando el interés por la magia y otras técnicas de aproximación a la sombra.

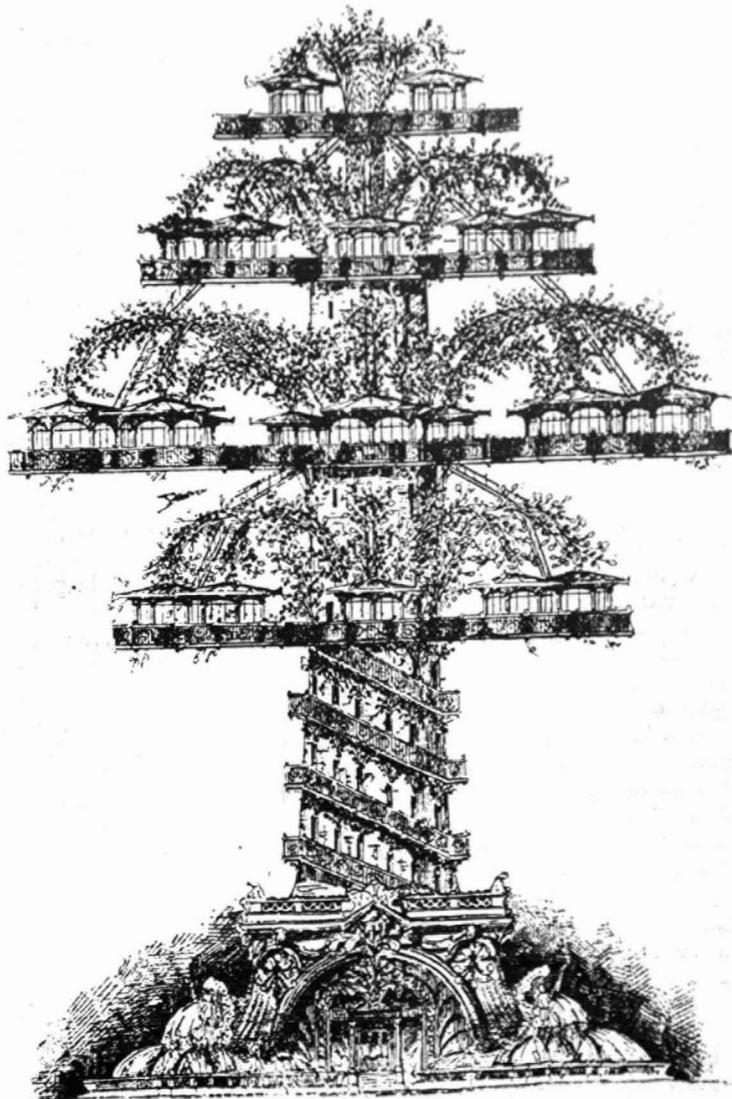
Los modernistas hispanoamericanos, sintiendo esa necesidad, encontraron cerca de sí, en un pasado que de alguna manera fue suyo (o quieren creerlo suyo, y para el caso es lo mismo), precedentes de esa actitud. Frente a los portadores de la civilización y la cultura occidental, los pre-colombinos de este hemisferio encarnaban la creencia "primitiva" en un mundo mágico y puro, al cual podía penetrarse atravesando un áspero pasadizo de iniciación y dominio de las debilidades corporales, que incluía desde la inmersión en baños de agua helada hasta mutilaciones y flagelaciones (paralelas a las de esos monjes y virtuosos que castigan la carne "pecadora" para mejor liberar el espíritu). Las insuficiencias de la cultura y la razón resaltan cuando frente a las imágenes del pasado, idealizadas y convertidas en mitos (por lo tanto inasequibles a la erosión racional), la "civilización" está representada por el mundo de generalitos y licenciados, poetastros y compadres, vacua retórica y garrule-

ría democrática (liberal o conservadora), sin grandeza, sin ensueño y sin delirio.

Si tales son los estímulos determinantes del indigenismo, no será difícil entender cómo se inserta naturalmente en la tendencia general antiburguesa característica del modernismo,² y supone una tentativa de liberación, un esfuerzo oblicuo y a tientas para recobrar la libertad perdida con la industrialización y el maquinismo. Y no me refiero tanto a la libertad política (tan importante) como a la libertad sustancial de vivir integrado en lo sobrenatural sin perder contacto con la tierra, y de ser hombre sin ceder a los rigores del mecanismo ordenancista que se anunciaba. A la ciencia desintegradora que estaba fraccionando sin esperanzas de nueva integración el ámbito de lo humano. Ya la política que luchaba por mantener un "orden establecido" sin relevancia ni significación para la pobre gente en quien —con razón o sin ella— se veía la prolongación del mítico ayer perdido, oponían los modernistas la idea "poética", integradora, del retorno al paraíso primitivo, a los mitos del pretérito. Siguiendo esta línea de pensamiento no sería exagerado incluir a Benito Juárez entre los precursores del modernismo.

Pues junto a la urgencia de comunicar con lo sobrenatural y calar en los estratos más secretos del alma, para desde ellos ver al hombre completo, integrado en su múltiple y ondulante diversidad, se trasluce en el indigenismo la ilusión de hallar en el remoto ayer formas de vida más nobles, no regidas exclusivamente por las ideas del beneficio y el progreso económicos. Es una ilusión, pero eficaz y operante. Nada importa en punto de eficacia que se base sobre alteraciones y deformaciones de hechos, ni que la realidad histórica fuera diferente de la imaginada. Basta con que la idealización exista como punto de partida para la cristalización ulterior. La experiencia enseña cómo un acontecimiento puede ser alterado por la leyenda y aceptado según esta transformación legendaria, con lo cual, su proyección sobre el futuro y sobre las conciencias se realizará en forma distinta a la que la verdad histórica habría impuesto.

Coinciden, pues, estímulos de diversa procedencia en la inclinación modernista al indigenismo, pero el más hondo e intemporal es el metafísico — que incitará a conocer al hombre siguiendo vías que el racionalismo desdeña. Si se recuerda la influencia de Nietzsche en los años finiseculares podrá pensarse que sentimientos aún indecisos se verían alentados, y justifica-



"un mundo mágico y puro"

dos, por las páginas de *El origen de la tragedia*, en donde el filósofo alemán recuerda que la exaltación dionisiaca es condición precisa para el ulterior equilibrio, nunca producido por acción unilateral de la razón sino por ejercitarla para encauzar impulsos que, dejados en libertad, se convertirían en puro delirio.

El indigenismo no debe ser confundido con subproductos (incluso excelentes) como el descubrimiento de la naturaleza americana, pues éste es independiente de los supuestos aquí estudiados, y en algunos poetas románticos aparece con características semejantes. Las diferencias se deben a una circunstancia olvidada: las descripciones de la naturaleza americana intentadas por los modernistas son de tipo visionario, y no aspiran a transmitir una impresión realista sino a reflejar con acuidad las imágenes de su visión. Los elementos del mundo natural están al servicio del éxtasis y destellan en la lírica confidencia como gemas en vestiduras recamadas:

Es la mañana mágica del encendido trópico
como una gran serpiente camina el río hidrópico
en cuyas aguas glaucas las hojas secas van.

(“Tutecotzimi”, *El canto errante*)

Rubén dispersa en el poema referencias a la naturaleza viva para incorporarlas al mundo de la invención, y las transforma “mágicamente”, convirtiéndolas en presencias fabulosas: el río-serpiente, la mariposa-abanico, el bosque-esmeralda, el caimán-hierro... sirven para abrillantar el fondo de la leyenda, respecto a la cual —como todo lo natural— son accesorios, fastuoso decorado cuyo insistente preciosismo delata su filiación modernista. Lo esencial es la lección moral explícitamente ofrecida en el poema con la lapidación del cacique cruel y su sustitución por el dulce cantor de la paz y el trabajo.

Y por aquí conecta el indigenismo con el permanente ucrinismo del soñador, imaginando infatigable pasados que pudieron dar lugar a futuros más bellos y nobles que aquel en donde, como fugaz presente, estamos instalados. La invención poética, al complacerse en la enumeración y transfiguración imaginística de elementos naturales, añade a lo visionario prestigios de lo real, presentado a la vez en forma precisa y con irradiación simbólica. No sobrá recordar que otro de los más curiosos poemas de *El canto errante* (éste no indigenista) se titula justamente: “Visión”.

La tendencia escapista encuentra plausible justificación en el indigenismo, pues la idealizada visión se contrapone de modo espontáneo al espectáculo de aglomeraciones compuestas por gentes cuya espiritualidad fue triturada por la revolución industrial. El sentido político de la reacción indigenista tiene poca importancia al lado del social: los licenciados y los ingenieros son el verdadero enemigo. Cortés no es menos mítico y legendario que Guatimocín. Lo patético, en última instancia, es la industrialización de la cultura, y ni siquiera esto es importante cuando se piensa en el alcance metafísico de la tendencia.

Dos infiernos obsesionan a los modernistas: el de la abominable desesperación que como intoxicante bruma envuelve al mundo moderno (fuera del mundo hispánico la problemática aparece en infinita gama de expresiones filosóficas o poéticas, desde Kierkegaard a *The Waste Land*, de T. S. Eliot) y el de la pregunta sobre el destino que la razón deja sin responder. Unamuno dedicará vida y obra a buscar por otras sendas la respuesta que la razón no daba. Los modernistas descenderán al abismo para buscarla y encontrar la cifra de un mundo deshumanizado.

La justificación filosófica de la actitud irracionalista la proporcionarían un poco más tarde el propio Unamuno, y de modo más académico y profesoral el francés Bergson. En aquél, lo esencial de su mensaje aparecerá en forma poética: lírica o novelesca. El indigenismo no podía ser para él una solución según lo fue para los hispanoamericanos; de aquí que para bajar a los abismos, al no disponer de este potente y eficiente recurso, hubiera de recurrir a otros, aunque coincidiendo con ellos en la repulsa de la desintegración del hombre, declarando en su obra la imposibilidad de aceptar una cultura basada exclusivamente sobre lo racional y factual.

Alienado de la realidad, y no sólo de la sociedad, el hombre moderno —modernista— ha de enfrentarse con el hecho dramático de su soledad. Al descender a los abismos busca estimular su sensibilidad con lo irracional y encontrar una esfera extra social y primitiva (la idea del hombre primero bueno y luego corrompido por la sociedad, presiona en el subconsciente con indestructible vigor) donde comunicar con los demás hombres por la verdad y autenticidad de lo natural.

Lo irracional es droga peligrosa (tanto como inevitable), y administrada o recibida sin la compensación propuesta por

Nietzsche puede llevar a situaciones aberrantes y crueles. La historia reciente es ilustrativa sobre este punto, y no sobrá recordar que el espantoso delirio nazi fue una abominable exaltación del irracionalismo, contagiada de indigenismo germánico. Guillermo de Torre ha expuesto con pulso sereno los riesgos de una exaltación deformante de esta pasión, que, por fortuna, los modernistas supieron alternar con otras incitaciones. No insistiré, pero queda señalado el eventual peligro del indigenismo, cuando es deformado y utilizado como arma en luchas políticas, nacionales o internacionales.

Y antes de terminar esta breve exposición del problema, conviene preguntar si el indigenismo no representa también (desde otro punto de vista) una negación del tiempo objetivo en que se vive y la creación de un tiempo subjetivo, desligado de aquél, con ritmo personal, autónomo, que puede retardarse o precipitarse, modificando los espacios cronológicos que pasan a tener duración y variabilidad independientes de las marcadas por el tiempo objetivo.

La creación de un tiempo personal permite reducir a casi nada periodos objetivamente extensos y enlazar —saltando sobre ellos: negándolos virtualmente— con el remoto pasado, estableciendo así una contigüidad psicológica contraria a la cronología. Es otro indicio, y decisivo, de hostilidad a lo contemporáneo. Negación de la asediante vulgaridad y negación de la historia. Esto querían los modernistas. Saltar por encima del espacio y del tiempo (saltar sobre su sombra), sin insertarse por eso en un universo de espectros, sino de realidades del alma, menos fantasmales que los licenciados y damiselas que les rodeaban.

Y en este anhelo, el indigenismo coincide con la tendencia epocal complementaria: el exotismo. Desde Gautier, la moda de las chinoserías fue extendiéndose y prolongándose a múltiples territorios y países remotos. Era otra manera de revolverse contra los aspectos negativos del industrialismo, especialmente contra la “progresiva dominación de la materia” estigmatizada por Baudelaire.

Indigenismo y exotismo, facetas complementarias de una misma actitud de rebeldía, más metafísica que social y más social que política, cuyo carácter pudo pasar inadvertido para críticos e historiadores de la literatura, por dos razones: en primer término, no se manifestó por las vías del revolucionarismo tradicional; en segundo lugar, los elementos ornamentales en que el esteticismo modernista se complacía impidieron ver con claridad lo disimulado tras ellos.

Formas de la protesta —declaraciones de independencia emocionales— contra el medio. Los poetas hispanoamericanos no vieron la problemática indigenista con aquella mirada lúcida y devastadora que Antonio Machado lanzó sobre el pueblo castellano en los poemas a la vez tiernos y despiadados de *Campos de Castilla*. Pues el indigenismo modernista resultó irreductible a la razón. Y en cuanto a la poesía, tal vez fue mejor así: gracias a su parcialidad, a la temperatura de fusión espiritual en que cuajó, pudo nutrirse de esencias míticas y refluir sobre ellas para consolidarlas y consolidar los mitos. Si el hombre vive del mito y en el mito, cada momento histórico creará el suyo, los suyos, y si lo inventan, si lo forjan los poetas, no es por azar, juego o capricho, sino interpretando y expresando deseos oscuros, ansias vagas, indecisas, sentidas por el pueblo, por el hombre. El mito —y éste como los demás— no va de arriba a abajo; asciende de las simas del inconsciente colectivo a la emoción oscura del poeta, y desde ahí, reverberante ya en la palabra, cristaliza en el poema.

¹ En el Valle-Inclán de *La guerra carlista*. Véase Emma Susana Sperratti: “Cómo nació y creció ‘El ruedo ibérico’”, *Revista Mexicana de Literatura*, enero-marzo, 1959, pp. 42-45.

² Analicé este punto en mi Introducción a *El modernismo* de Juan Ramón Jiménez. Editorial Aguilar, Madrid (en prensa).



Orígenes del hombre en América

Por Juan COMAS

Vamos a plantear críticamente el problema de los "orígenes del hombre en América", tan apasionante y tan discutido, a la luz de las aportaciones e interpretaciones que al mismo ha hecho la antropología física. Nuestra exposición girará en torno a las cuestiones que en ese campo parecen ofrecer una mayor novedad e interés.

I. La variedad biológica de los aborígenes americanos versus la clásica concepción del *american homotype*

Algunos de los primeros viajeros, craneólogos y taxonomistas americanos aceptaban como un hecho evidente la unidad somática de los aborígenes del Nuevo Mundo. Ya Antonio de Ulloa afirmaba en 1772: "Visto un indio de cualquier región, se puede decir que se han visto todos en cuanto al color y textura"; abundan en ese criterio Samuel G. Morton (1842), Timothy Flint (1826); y en el siglo xx defendieron tenazmente la misma posición A. Hrdlicka (1912, 1917, 1925), Sir Arthur Keith (1948), etcétera.

Otros por el contrario, posiblemente la mayoría, han ido señalando en el transcurso de dos siglos la existencia de variaciones en diversos caracteres antropológicos entre muchos grupos indígenas de América, proponiendo distintas y cada vez más complejas clasificaciones raciales; recuérdense entre otros los nombres de Juan Ignacio Molina (1776), A. de Humboldt (1811), A. Desmoulins (1826), J. B. Bory de Saint-Vincent (1827), A. d'Orbigny (1839), A. Retzius (1842), D. Wilson (1856-57), J. Aitken Meigs (1866), P. Topinard (1878), J. Deniker (1889, 1926), A. de Quatrefages (1889), R. Virchow (1890), Daniel G. Brinton (1891), H. Ten Kate (1892), A. C. Haddon (1909), R. Biasutti (1912), C. Wissler (1922), R. B. Dixon (1923), P. Rivet (1924), G. Montandon (1933), E. von Eickstedt (1934), E. A. Hooton (1937), G. Taylor (1937), J. Imbelloni (1937-1958), E. W. Count (1939, 1941), H. S. Gladwin (1947), G. Neumann (1952), I. Schwidetzky (1952), etcétera.

Es interesante señalar que aun siendo una minoría los mantenedores del criterio de la unidad somática del indio, se trataba en primer término de Morton, del cual Stewart dijo muy acertadamente: "Por cierto, tan grande era su influencia que fue responsable en gran medida por la amplia aceptación de la generalización encarnada en las palabras de Ulloa, y por la conversión de éstas en un adagio."

Influencia que perduró más de medio siglo, hasta que Hrdlicka, nuevo campeón de la homogeneidad del amerindio, reiteró en 1912: "Las conclusiones son que los aborígenes americanos representan principalmente una sola rama o estirpe humana, un *homotype*"; tesis que reafirmó en 1925 al refutar a quienes admitían la pluralidad racial del indio americano: "Encontramos —decía— que las varias diferencias observadas en los indígenas son a menudo más aparentes que reales; que las verdaderas e importantes diferencias carecen en todo caso de suficiente peso para justificar cualquier diversificación fundamental sobre tal base".

Posición que tuvo, además, el valioso apoyo de Sir A. Keith: "Es cierto que el indio americano difiere en apariencia de tribu a tribu y de región a región, pero bajo estas diferencias locales hay una semejanza fundamental. Esto, también, está en favor de la descendencia de una única y reducida comunidad ancestral."

Pero poco a poco la variabilidad física del indio americano se fue imponiendo como un hecho innegable de observación, plasmado en diversas y aun contradictorias descripciones y sistematizaciones. No es éste sin embargo el lugar ni la ocasión de analizar, y menos aún de valorizar, las variadas clasificaciones propuestas, en cuanto a los aborígenes americanos, por los distintos antropólogos. Recordemos, además de los autores citados anteriormente, a J. B. Birdsell (1951) y M. T. Newman (1951), quienes hicieron la crítica sistemática racial del Nuevo Mundo. Decía este último: "La síntesis de opiniones acerca de la variabilidad indígena revela el hecho de que la base de su unidad racial se apoya casi exclusivamente en la apariencia externa de los indios vivos. En tanto que los indios presentan en común caracteres físicos tales como pelo negro y lacio, piel bronceada, ojos café oscuro, pómulos altos, barba rala y un tronco relativamente largo, puede decirse que son uniformes." "Pero, por otro lado, también se ha mostrado que los indios son bastante variables dentro de un patrón racial y

especialmente cuando se hacen comparaciones en caracteres mensurables."

Stewart en 1960 parece opinar algo distinto al afirmar que: "Cuando el primer asiático cruzó el estrecho de Bering hacia América entraba en un enorme callejón sin salida, que ofrecía todas las variedades de ambiente y ningún precursor con quien mestizarse. Una reconstrucción de lo que ocurrió más tarde debe tener en cuenta que esa población, en la época del descubrimiento, constituía una gran agrupación aislada, que era homogénea tanto fenotípica como genotípicamente."

Creemos no obstante poder afirmar que el comienzo de la segunda mitad del siglo xx coincide con la terminación del mito del *american homotype*, reafirmandose en cambio el explícito reconocimiento, por la gran mayoría de antropólogos, de que existe una variabilidad y heterogeneidad somática y osteológica entre los grupos aborígenes de América.

Desde luego los datos más recientes y seguros sobre restos humanos recogidos en América muestran que se trata de la forma moderna de *homo sapiens*, con una antigüedad aproximada que no excede de 20 mil años.

II. Interpretaciones de la variabilidad del amerindio, desde el punto de vista de los orígenes

Hay dos maneras de explicar esta variedad somática del amerindio:

A) Quienes aceptan la inmigración de diversos tipos humanos, cada uno de los cuales representaría una de las "razas" amerindias existentes. Newman define con mucha claridad esta forma interpretativa que atribuye, sobre todo, a quienes se han ocupado de la sistemática racial americana.

Sin embargo el propio autor señala distintos matices en cuanto al énfasis que cada uno concede al elemento hereditario de los primitivos inmigrantes prehistóricos, al mestizaje de éstos entre sí y a la influencia ambiental en su nuevo *habitat*, para explicar la presencia y existencia de distintas "razas" amerindias. Y en ese sentido evalúa la mayor o menor importancia que a la intervención de cada uno de estos factores conceden algunos de los más conspicuos 'polirracialistas', por ejemplo Dixon, G. Taylor y Hooton.

Pero debe recordarse que incluso Imbelloni, uno de los más decididos defensores del más complicado polirracialismo americano, se refiere únicamente a siete distintos contingentes migratorios y en cambio describe y localiza once 'razas' amerindias; lo cual supone la implícita aceptación de que ya en su nuevo *habitat* se formaron otros tipos raciales; si bien rechaza toda explicación a base de lo que denomina 'credo ambientalista', al que nos referimos a continuación.

B) Quienes consideran la variabilidad somática del amerindio como consecuencia de influencias ambientales. Se consideran incluidos en este grupo: J. Putnam (1899), A. Hrdlicka (1911), F. Boas (1912), C. Wissler (1917), todos ellos de lo que podría llamarse 'escuela americana', en tanto que de la 'escuela inglesa' tenemos a A. Thomsen (1913), L. H. D. Buxton (1923), A. Davies (1932) y R. R. Marett (1936).

Pero Newman expone (1953) su propia concepción, tratando de aplicar al hombre dos reglas zoológicas; la de Bergman (1847) dice que en las especies de mamíferos con amplia difusión, las sub-especies en climas fríos aumentan de tamaño respecto a las que habitan climas más cálidos. La de Allen (1877) complementa la anterior al afirmar que las sub-especies de clima frío reducen sus extremidades y apéndices, a fin de disminuir la superficie corporal, y con ello reducir la irradiación del calor del cuerpo.

Dicho autor aduce hechos de observación en apoyo de su hipótesis de aplicación de tales reglas a la variabilidad de los grupos humanos en América; y aunque menciona con toda objetividad una serie de casos que no logra explicar o que acepta como excepciones a las reglas de Bergmann y Allen (por ejemplo que no son aplicables en África al sur del Sahara, o la pequeña estatura de los esquimales, de los Yuki, Lillouet, Yahgan y Alacaluf, a pesar de vivir en regiones frías y estar rodeados de grupos más altos), termina su estudio con una generalización que ha tenido repercusiones posteriores, pues Stewart en 1960 afirma de manera taxativa: "Newman ha demostrado que, para el hemisferio en su totalidad, muchos elementos del fenotipo indígena son primariamente respuestas adaptativas al ambiente y están distribuidos de acuerdo con las reglas ecológicas de Bergmann y Allen."

Ante todo no podemos olvidar que el eminente zoólogo Rensch, especialista en estas cuestiones, menciona en 1960 que para aves paleoárticas y neoárticas se calcula del 20 al 30% de excepciones a la regla de Bergmann; y para mamíferos paleoárticos y neoárticos del 30 al 40%.

Pero la literatura científica nos ofrece argumentos que de manera igualmente categórica fijan el verdadero alcance de este 'determinismo geográfico y climático'.

Refiriéndose E. Mayr a "la validez de las llamadas reglas ecológicas (Bergmann y Allen)" hace hincapié en el hecho de que son "generalizaciones puramente empíricas, describiendo paralelismos entre variaciones morfológicas y rasgos fisiogeográficos" (1956).

Charles G. Wilber afirma que "de acuerdo con nuestros conocimientos actuales, las reglas de Bergmann y Allen parecen solamente de interés histórico o descriptivo y de seguro no son generalizaciones válidas para animales en clima frío" (1957). Y en sus conclusiones leemos:

a) Las reglas de Bergmann y Allen encuentran poco apoyo, como agentes causales, en los estudios modernos sobre regulación de la temperatura en animales de sangre caliente.

b) Los ejemplos formales citados a menudo en favor de estas generalizaciones ecológicas, no apoyan la posición de los deterministas climáticos. Dichas reglas no tienen aplicación causal en los animales.

c) Las reglas de Bergmann y Allen no desempeñan papel causal en la formación de diferencias raciales en el hombre. La utilización de estas reglas por parte de algunos antropólogos es motivo de información errónea y confusión.

d) Algunos grupos humanos han hecho frente a las exigencias de climas severos por medio de ajustes tecnológicos y de comportamiento; por ejemplo, los esquimales. Otros han desarrollado cambios funcionales específicos para la conservación del calor, sin grandes modificaciones morfológicas; los aborígenes australianos son un ejemplo.

En fin he aquí algunas ideas del gran geneticista Dobzhansky, quien a nuestro juicio plantea el problema en sus verdaderos términos (1960): "Las reglas de variación geográfica suelen ser un campo propicio para los partidarios del lamarckismo y selecciónismo lleno de datos interpretables según sus predilecciones formales. Esperamos que hoy en día puedan soslayarse estas disputas. En todo caso las reglas de Allen y Bergmann muestran que el ambiente es importante como instigador de cambios evolutivos. Al mismo tiempo, debe ponerse énfasis en que lo que ha sido observado son en verdad reglas y no leyes." "Ocurren excepciones a las reglas, como ha mostrado Rensch, quien ha contribuido más que nadie a su estudio." "La lección que deriva de todo ello es que, si bien el ambiente puede guiar la evolución de los seres vivos, no prescribe exactamente qué cambios deben ocurrir."

Todo lo dicho nos orienta acerca del verdadero papel que el ambiente y las reglas de variación geográfica y climática (de Bergmann y Allen) hayan podido desempeñar en la formación de los distintos tipos o 'razas' de aborígenes americanos.

III. La serología y los orígenes del hombre americano. El Factor Diego

El descubrimiento, hace medio siglo, del sistema ABO, hereditario y no modificable por influencias ambientales, motivó un optimista intento por establecer una sistemática racial más objetiva que las múltiples, heterogéneas y tan discutibles, formuladas a partir del siglo XVIII.

Trabajos posteriores permitieron determinar otros factores sanguíneos (MN, S, Rh, etcétera) y su frecuencia en los distintos grupos humanos, lo cual complicó los intentos para establecer una taxonomía serológica eficaz y práctica de nuestra especie.

Muchos antropólogos piensan que los aborígenes americanos son homogéneos en cuanto a sus factores serológicos (ABO, MN, Rh).

Veamos un ejemplo: Stewart dice (1960): "Los grupos sanguíneos de los aborígenes americanos están monótonamente limitados a O, M y Rh +, para mencionar solamente los sistemas mejor conocidos", apoyándose para ello en su propia investigación de los tipos ABO y MN en "varios cientos de indígenas de las tierras altas de Guatemala", y en que Boyd (1950) "reconoció esta situación al clasificar los indios americanos genéticamente como una raza separada, inclusive distinta de los mongoloides asiáticos".

Pero la realidad no es tan sencilla. Mourant (1958) señala entre los esquimales 'puros' de Labrador, Point Barrow y Nome (Alaska) fuertes porcentajes de A, B, y AB:

55.4% de O; 47.1% de A; 9.7% de B y 2.4% de AB

Y lo mismo en grupos amerindios de América del Norte:

Blackfeet y Blood (puros): 17.4% de O y 81.8% de A (18).
Chipewa (puros) con 87.5% de O y 12.4% de A.
Flathead (puros) con 78.2% de O; 8.6% de A; 4.3% de B y 8.6% de AB.

En cuanto a los aborígenes de América del Sur y la posible presencia entre ellos del grupo B, resulta muy justa la advertencia de Stewart sobre la eliminación de los datos cuando se sospecha un mestizaje blanco, o si se tiene evidencia de que la técnica utilizada no es correcta. Pero aún así, disponemos del estudio de F. Salzano (1957), donde presenta cuadros de frecuencia de los sistemas ABO, MN y Rh con diferencias, entre las distintas series, que califica de "estadísticamente significativas"; y también un mapa (1957: 557) sumamente ilustrativo con la distribución de los tipos A, B y O en América del Sur.

En fin, los mapas de distribución mundial del sistema ABO confeccionados por Mourant (1958) son una nueva prueba que nos permite pensar con cierto fundamento que la supuesta homogeneidad serológica de los aborígenes americanos carece todavía —por lo menos— de la suficiente comprobación objetiva.

El Factor Diego

Hemos dejado para lo último tratar de este nuevo elemento serológico, descubierto en 1954, que ha provocado ya gran interés en el campo de la antropología americana por su peculiar distribución en los grupos humanos examinados.

El centro de investigaciones de este nuevo factor es Venezuela (lugar del descubrimiento, por Levin) y gran parte de los trabajos se deben a M. Layrisse y colaboradores. Sin embargo, posteriormente otros médicos, fisiólogos y serólogos se han ocupado del problema determinando la frecuencia del Factor Diego en distintas series de las más diversas regiones geográficas.

Por no encontrarse en blancos y negros y sí entre los amerindios, se le denominó 'Factor Indio', y al comprobar más tarde que tampoco aparecía entre australianos ni polinesios, y en cambio lo poseían chinos y japoneses, se le calificó de 'Factor Mongol'.

Para hacer el examen objetivo de las conclusiones de índole racial y antropológica a que Layrisse y otros han llegado como resultado de sus determinaciones del Factor Diego, fue necesario recopilar la máxima información posible a este respecto, que incluye 102 series, con especificación de nombre del grupo estudiado, número de individuos examinados, porcentaje de presencia del antígeno Diego y nombre del investigador. Y tenemos que:

a) 8, entre las 11 series de africanos, dan 0.0% de Diego positivo; una presenta el 0.4%, lo cual prácticamente permite incluirla en el grupo anterior. (Sólo dos series de negroides de Venezuela dan valores positivos apreciables.)

b) Las 5 series de europeos, con un total de 2 886 individuos, dieron sin excepción 0.0%; parece pues justificado admitir que el antígeno Diego *no se observa* en los stocks negroide y caucasoide; cabe en consecuencia sospechar que si los negroides de Curiepe y Yaracuy (Venezuela) presentan respectivamente el 7.3 y 3.3% de Diego, ello se debe a un mestizaje con aborígenes venezolanos de los grupos Caribe o Arawak.

c) De las 12 series de grupos humanos de la región del Pacífico, solamente una (aborígenes de Land Dyak, Borneo) dio 4.9% de Diego; las 11 restantes muestran resultado negativo. No parece pues tampoco aventurado afirmar, por el momento, que el antígeno Diego es un factor *inexistente* en los grupos oceánicos.

d) Por lo que se refiere a las series asiáticas debemos hacer una distinción: las 5 correspondientes a India (3), Irán (1) e Israel (1) son indudablemente caucasoideas y por tanto no sorprende encontrar 0.0% de Diego. Las otras 9 series son de mongoloides y en ellas la proporción de Diego varía entre 2.3% (japoneses de Tokio) y 12.3% (japoneses de Venezuela).

e) Veamos ahora el papel que desempeña el Factor Diego entre los aborígenes americanos, tomando como base el estudio de Layrisse y Wilbert (1960).

De acuerdo con la incidencia del antígeno Diego dividimos las 61 series de aborígenes americanos estudiados en 4 grupos: con Diego negativo de baja incidencia (de 1 a 4.9%), de mediana incidencia (de 5 a 19.9%) y de alta incidencia (más de 20%).

El resultado es:

- 6 series sin Factor Diego.
- 13 series con menos de 5% de Diego.
- 21 series entre 5 y 19.9% de Diego.
- 21 series con más de 20% de Diego.

Es indudable que el Factor Diego se presenta con mucha más frecuencia entre los aborígenes americanos que en cualquier otro grupo humano; pero el que las 61 series disponibles presenten variaciones entre 0.0% a 64.2% indica que es prematuro generalizar y más aún llegar a conclusiones estableciendo correlación directa entre amerindio y Factor Diego. Estamos simplemente en los comienzos de una investigación de gran envergadura cuyos resultados son por el momento imprevisibles.

Se ha tratado de establecer una relación causal entre la frecuencia supuestamente similar de Factor Diego que presentan las tribus que pertenecen a una misma familia lingüística. Pero la realidad de los hechos no apoya tal supuesto, ya que tenemos grupos como los caribe de Cachama con 35.5%, en tanto que los caribe de Santa Clara sólo presentan un 14.3%; el caingang del sur del Brasil en una de cuyas series se obtuvo el 17.3% de Diego, mientras que otra dio 45.8% (tres veces más); los quechuas de Ancash con 24.0% y los quechuas de Puno con 3.4%; y también en algunas series de la familia lingüística maya: tzeltal con 9.9%, hasta los lacandones con 33.3%; etcétera.

Pero aunque no se observaran tales contradicciones en los porcentajes de Factor Diego en series pertenecientes a la misma familia lingüística, consideramos completamente errónea la interpretación que se le quiso dar por algunos investigadores; nada nos permite correlacionar un carácter biológico, hereditario, con un determinado tipo de cultura (caribe, arawak, quechua, maya, etcétera) que se aprende, cualesquiera que sean las características somáticas, y fisiológicas, del individuo o grupo afectado por el cambio cultural.

Éstas y otras muchas contradicciones son consecuencia del intento de explicar un fenómeno cuando se carece de suficientes elementos informativos. Y tampoco se puede, aunque contáramos con ellos, tratar el problema en forma unilateral pensando que la mayor o menor frecuencia del Factor Diego puede, por sí sola, probar o negar la relación antropológica y genética entre distintos grupos de población.

Por eso nos inclinamos más a aceptar la cautelosa posición que adoptan otros investigadores. Por ejemplo, después de señalar las diferencias entre los distintos grupos de amerindios y esquimales en cuanto a la frecuencia del Diego, Corcoran dice (1959): "La gradación observada en la incidencia del antígeno Diego, si está comprobada por estudios posteriores, puede explicarse por una de las siguientes causas: a) orígenes distintos para cada uno de los grupos; b) grados variables de mestizaje con otras poblaciones, y c) una selección de distinta intensidad en las diferentes poblaciones. Pero no hay suficiente información para decidir si alguna de estas explicaciones es aplicable, y cuál de ellas."

Igualmente Stewart, al interpretar el Factor Diego en cuanto a los orígenes del amerindio, señala prudentemente (1960): "La falta de uniformidad en el área examinada y la limitación de los resultados positivos a los mongoloides, sugiere un muestreo imperfecto y quizás algún ignorado factor de selección. Si esto es verdad o no, sólo el tiempo lo dirá. De hecho es prematuro construir, sobre una base tan insegura, cualquier hipótesis tratando del poblamiento de América."

En cuanto a las posibles relaciones de los amerindios con los pueblos del sureste de Asia y Oceanía, tampoco se ha logrado llegar a ninguna conclusión a base de los elementos serológicos. Simmons y sus colaboradores decían en 1955 (cuando aún se ignoraba el Factor Diego) que a su juicio había "estrecho parentesco sanguíneo genético entre los indios americanos y los polinesios". Más tarde (1957) los mismos autores, estudiando grupos humanos de Polinesia central y oriental, reiteran su opinión de que algunos de sus caracteres "son comparables con ciertas tribus indígenas de América del Sur". Y refiriéndose al Factor Diego, considerado como característica mongoloide, afirman que "sorprende no encontrarlo en muestras de sangre polinesia". Y terminan recordando que "es necesaria mucha más investigación para obtener el verdadero cuadro de la distribución del antígeno Diego."

IV. Otras consideraciones

No parece necesario referirnos a los restos humanos fósiles descubiertos en el Nuevo Mundo, ya que nada nuevo aportan

al problema que nos ocupa. Todos ellos —bien escasos y fragmentarios— nos llevan a la misma conclusión en cuanto a características y cronología: que se trata de *homo sapiens* con variaciones craneológicas y osteométricas interpretadas en cada caso de acuerdo con el criterio del investigador en lo que se refiere al poblamiento mono- o polirracista del continente; y un máximo de 20 mil años de antigüedad según las recientes investigaciones de Wendorf y Krieger.

Pero en cambio Stewart (1960) informa de algo que debe tomarse en consideración porque se refiere a hallazgos humanos prehistóricos en Asia Oriental. Se trata de los descubrimientos efectuados en China de restos de *homo sapiens* correspondientes al Pleistoceno superior: *Tzeyang man*, en la provincia de Szechuan en 1951; *Liukiang man* en la región autónoma de Kwangsi Shuang en 1958; y los fragmentos craneales de las cercanías de *Mapa*, provincia de Kwangtung, también en 1958.

De acuerdo con los datos proporcionados por Woo, los restos de *Tzeyang* "...representan una antigua forma de *homo sapiens*, más primitiva que el tipo europeo de Cro-Magnon y los habitantes de la Cueva Superior de Choukoutien. Así es que el hombre de *Tzeyang* es el fósil más primitivo, representante de la etapa Neantrópica, encontrado hasta la fecha en China [...] La importancia del descubrimiento está en ser el primer cráneo humano fósil encontrado en China meridional..."

En cuanto al hallazgo en Liukiang "representa una forma temprana del mongoloide en evolución y es el más antiguo fósil representativo del hombre moderno encontrado hasta la fecha en China". Por su parte Stewart se refiere a dicho resto diciendo (1960): "En mi opinión, el tipo de cráneo, que tiene la bóveda moderadamente baja, con una cara ancha y corta, no es muy diferente de algunos de los indios de California."

¿Hasta qué punto la opinión de Stewart y los recientes hallazgos de *homo sapiens* en China, a fines del Pleistoceno, apoyan o contradicen la hipótesis del poblamiento di-híbrido de América expuesta por Birdsell (1951) a base de mongoloides y un elemento caucasoide arcaico (*amuriano*) cuyo *habitat* era precisamente Asia Oriental? He aquí una de las cuestiones cuya solución aportaría gran luz al problema que nos ocupa.

V. Resumen

No es muy optimista el resultado obtenido durante la última década por lo que se refiere a la solución del problema de los orígenes del hombre en América, tomando como base las aportaciones de la antropología física; aunque tampoco sería justo afirmar que el balance sea nulo o negativo. Han surgido nuevos hechos y nuevas interpretaciones, pero sin haber logrado todavía aclarar una situación de por sí compleja. Y ello posiblemente deba atribuirse en gran parte a que los especialistas en una u otra rama de nuestra ciencia han tratado de generalizar sus hipótesis y llegar a conclusiones casi siempre unilaterales, contradictorias las más de las veces, y basadas en escasísimos datos objetivos.

La diversidad de puntos de vista que, sobre los orígenes del hombre americano y con argumentación más o menos convincente, nos ofrecen los distintos autores e investigadores se debe no sólo a la escasez de materiales tanto somáticos como osteológicos, sino también al excesivo número de técnicas diferentes utilizadas con los mismos materiales, con lo que se obtienen resultados distintos y consecuentemente interpretaciones también heterogéneas. Es pues necesaria una re-evaluación de las varias técnicas morfológicas, métricas y genéticas, si se quieren obtener los mejores resultados con los materiales disponibles.

Mientras se logra subsanar las fallas mencionadas, los problemas que se plantea la antropología física son:

- 1) Determinar, cuantitativa y cualitativamente, la acción ejercida por los factores hereditarios y ambientales (por mestizaje, mutación, selección natural y 'tendencia genética'), en la variabilidad y heterogeneidad de los aborígenes americanos contemporáneos, históricos y pre-históricos.
- 2) Investigar si hubo solamente migraciones asiáticas por Bering, o si cabe pensar con cierto fundamento en la posibilidad de inmigraciones transpacíficas.
- 3) Investigar la relación biológica y genética que pueda existir entre los aborígenes americanos y los diversos pueblos que habitan el sureste de Asia y la región del Pacífico.

Desde luego, sería inútil cualquier intento de solución parcial. Precisamente se trata de sumar y coordinar esfuerzos, y estamos seguros que las informaciones prehistóricas, arqueológicas, lingüísticas y etnográficas tendrán valor decisivo, en su conjunto, para despejar la incógnita que, aún a mediados del siglo xx, representa el origen del hombre en América.

ARTES PLÁSTICAS

Vincent, le Rouge

Por J. T. C.

La exposición de Vicente Rojo* no ha tenido el menor éxito. No ha vendido ningún cuadro (hay antecedente ilustre de pintor del mismo nombre); muchos visitantes huyen, otros piden que se les explique lo figurado. Evidentemente sucede lo mismo con muchas pinturas de idéntico género, que no representan ningún objeto concreto, ni se concretan en figuras reconocibles; tendrán dos trabajos —como ya se dice en los *Salmos*—: sufrir y enojarse.

Cuadros de este tipo se hacen en todo el mundo. Pintura para los sentidos, no para la razón. Un movimiento de esta amplitud no puede, por otra parte, más que atender a razones. No es lugar para examinar el porqué; baste el hecho, que no se puede negar y, hágase lo que se haga, no se puede borrar.

El arte de la pintura ya no imita —con líneas y colores— sino que intenta hablar por y de por sí, dando de sí, sin copiar lo que ve, exponiendo lo que siente el pintor. La pintura deja de ser imitación, como lo fue cualquier arte definido por Aristóteles —al que se le achacan tantas cosas que no dijo—; huye del ojo natural, se acomoda a la lupa, al microscopio o al telescopio; al caletre sin más, un poco a lo que salga.

Pinturas sin explicación que valga como las que valieron tantas descripciones célebres, cuando no existía la fotografía ni las artes mecánicas de reproducción.

El azar, la casualidad cobran enorme importancia. Échanse los dados. Ahora bien: *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* y, como dice Mallarmé en su prólogo, *Tout se passe, par reccourci, en hypothèse* (todo sucede, por lo más corto, en hipótesis); *on évite le récit*: huela el relato. "Añádase que de ese empleo desnudo del pensamiento, con pasos atrás, prolongaciones, huidas, en su dibujo mismo, resulta, para quien quiera leer en voz alta, una partitura."

Toute pensée émet un coup de dés.

No hay que darle vueltas, ya las dio el autor, que así debiera llamarse el pintor de hoy.

En Vicente Rojo, la influencia del Dubuffet de estos últimos años es tan evidente como su ligazón con los pintores españoles de su edad, por la *textura* (que tiene igual raíz que texto) y los colores. Podrán aborrecer sus cuadros, más no olvidar su fría desmesura —y dimensión— de la naturaleza. Nunca fue

Rojo pintor apasionado en sus representaciones. Sabiendo lo que hace, o lo que quiere hacer, siempre existe una distancia voluntaria entre él y su obra. También la hay en Corot.

Queda el problema social del arte abstracto: de si es o no comprendido por "el pueblo", si sirve o no al progreso. Púedese tomar la posición del que aseguró: "que me aprovechen ellos" y alzarse de hombros. No creo que sea ésta la de Vicente Rojo. No: vive su tiempo, imita —con lo que volvemos a dar con Aristóteles—, está con lo que hacen los demás, con dignidad, estudiando, buscando, hallando en la senda

Una pintura para durar

Por Carlos VALDÉS

Vicente Rojo expone en la Galería Proteo sus últimas obras, que corresponden a su producción del presente año. Este pintor, aunque joven, ha logrado alcanzar la maestría, y no en lo fácil y en lo brillante, como muchos maestros del orpel, sino en el verdadero camino del arte, en donde el artista se empeña en una lucha desesperada por expresar lo esencial y lo profundo de la naturaleza.

Vicente Rojo ha logrado prescindir de todo lo superfluo, del neobarroquismo y de la demagogia esteticista; él sabe lo que desea expresar y lo busca en sus trabajos. Cada uno de sus cuadros es una aventura, pero no una improvisación; una aventura en el sentido de la libertad

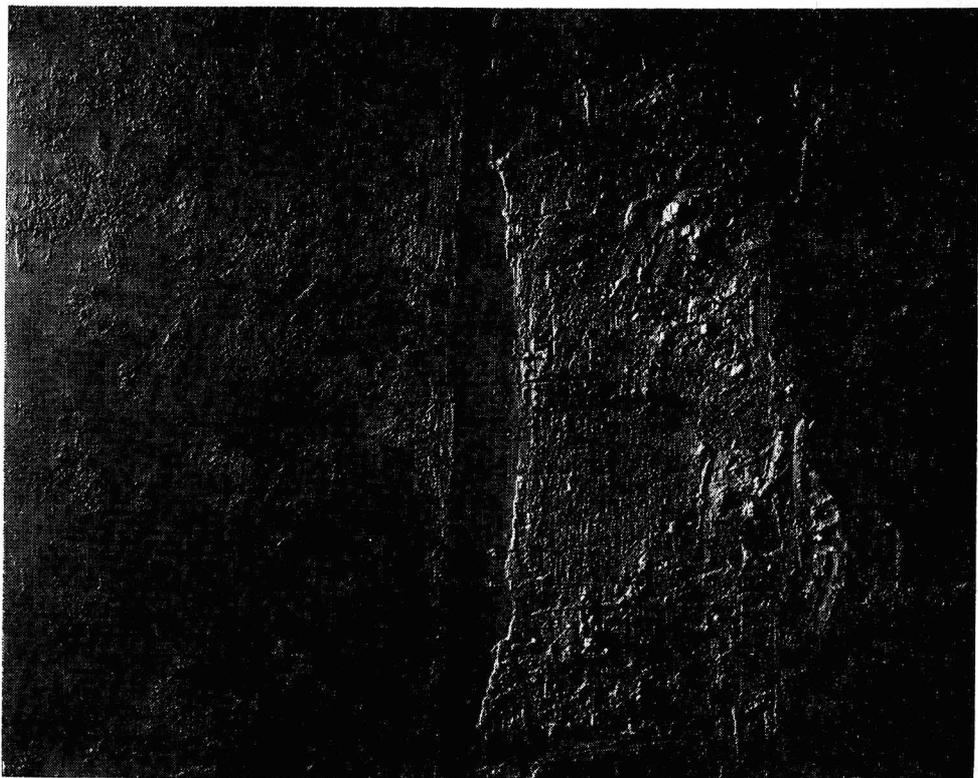
que actualmente se traza —andando— la pintura.

Le es imposible —como a todos— volver atrás. Pocas veces en muchos siglos ha dado el hombre con expresiones acabadas.

Pensar que la pintura de hoy ha de ser la de ayer es tan absurdo como creer que la arquitectura de nuestros días ha de imitar la del siglo v antes de Jesucristo. Puede parecernos horrible la de fines del siglo xix, y, peor, entonces, a los enemigos, en aquel tiempo, del *modern style*; no por eso dejó de ser. ¿Que queda poco de ella? ¿Y qué? Horrorosas parecieron las catedrales góticas a los renacentistas (por eso permanecieron tantas inacabadas). ¿Qué quedará de la pintura abstracta de hoy? Dios sabe. Ahora bien, si algo sobrevive de ella, el esfuerzo, la limpieza, la autenticidad de la de Vicente Rojo, atestiguará.

humana, en el sentido de ser leal a sí mismo, y de saber negarse a los halagos y al efectismo barato.

Cada uno de los cuadros de Vicente Rojo representa una unidad perfecta en sí misma; es como un monolito en donde no hay incongruencia ni contradicciones; es como un monumento labrado en la roca viva, en donde se conjugan la voluntad creadora de construcción y la espontaneidad de la naturaleza. Vicente Rojo puede considerarse escultor por su sentido de la masa y de los volúmenes; aunque sabe aprovechar toda la fuerza del color, casi nunca descuida el valor de los volúmenes y la nitidez de los contornos.



Vicente Rojo — Pintura 62

* Galería Proteo.

La pintura de Vicente Rojo aparentemente está desprovista de luminosidad, y parece que el color se extiende en cúmulos oscuros; pero después de una cuidadosa observación de sus obras, se descubre una luz que surge del interior y que baña las superficies con una especie de claridad nocturna.

Este artista a medida que pasa el tiempo se adentra más en el camino de la abstracción; pero él no entiende por abstracción el alejamiento de la naturaleza; al contrario, él procura penetrar en los más profundos secretos de la naturaleza y, como ella, él procede en sus construcciones con una absoluta natura-

lidad y una gran economía de medios; él no cree en el artificio, en la graciosa pintura para turistas, sino en el arte que tarda para imponerse porque es nuevo y auténtico. Vicente Rojo por ser un artista ama su propio trabajo, y se dedica a él con pasión, lejos de la publicidad barata y de los intereses creados.

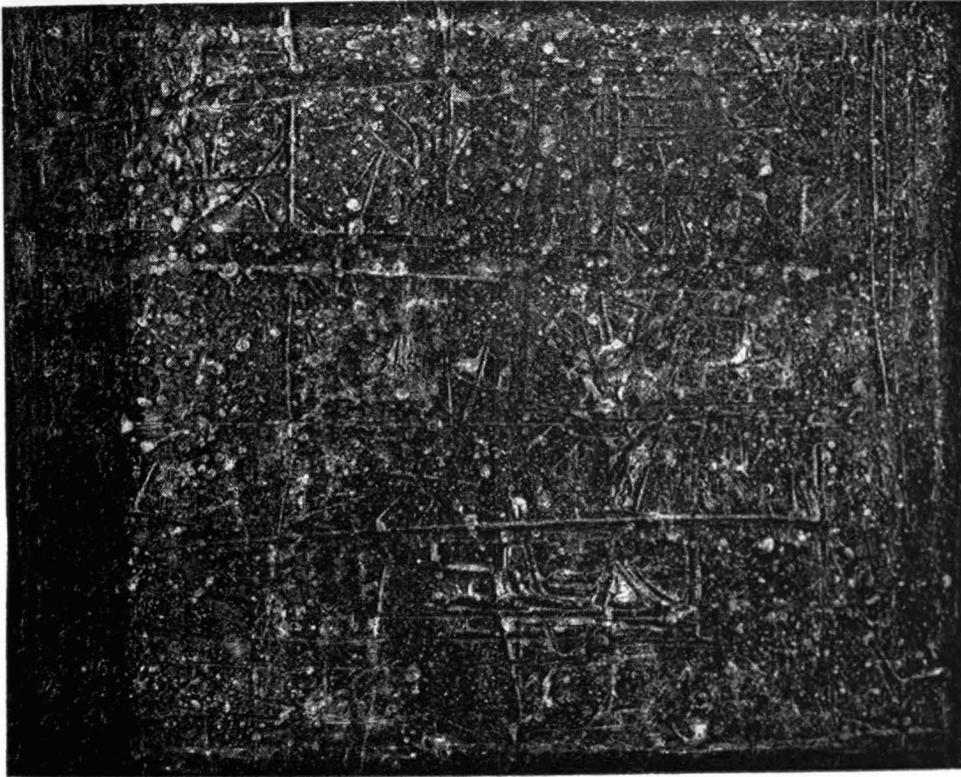
Este artista ha llegado a comprender y a usar las texturas en su verdadero sentido. En cierto aspecto toda pintura tiene algo de escultura; el arte moderno ha podido revalorar la importancia de las texturas como medio expresivo que revela la naturaleza interior de los objetos y a la vez destaca el volumen de

los cuerpos; desgraciadamente muchos pintores modernos abusan de las texturas, y le confieren demasiada importancia al grosor de las capas del material pictórico, y tratan de salvarse amparándose en la sensualidad; y lo mismo sucede con los figurativos que con los abstraccionistas. En cambio, Vicente Rojo usa con sobria maestría las texturas, y no necesita recurrir a las exageraciones sensualistas.

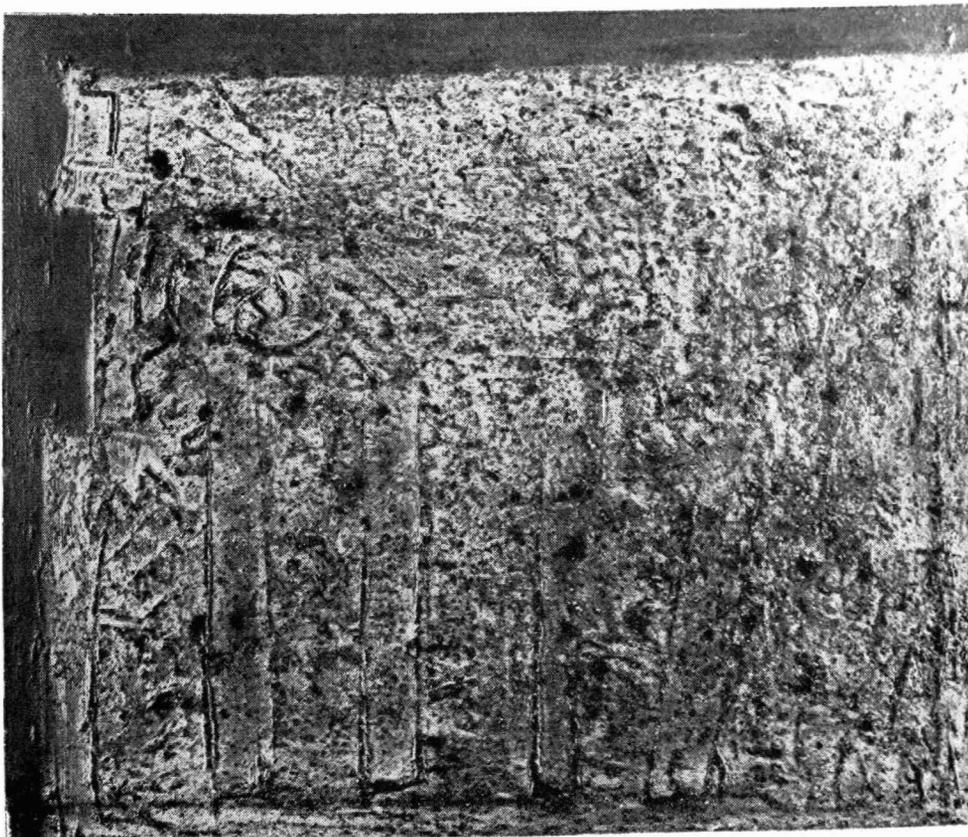
La pintura de Vicente Rojo se puede apreciar tanto de lejos como de cerca, y siempre ofrece sorpresas. Hay en sus obras cierta solidez, cierta verdad profunda que se aprecia desde casi todos los puntos de vista que se las mire. Y lo que es más importante, estos cuadros parecen hechos para durar y para resistir el cambio de las modas y del gusto. El lenguaje pictórico de Vicente Rojo se aparta de la facilidad del expresionismo (del expresionismo abstracto convertido hoy en receta) y busca una verdad más profunda, la verdad que todo artista debe luchar por encontrar, la verdad que no se encuentra en un recetario de consejos o de fórmulas prácticas para alcanzar el éxito, la verdad que nunca agrada a los burgueses, ni a los sectarios que se desviven por acarrear agua para su molino, y que sólo aceptan lo que halaga su estupidez, y que frecuentemente cambian de opinión con las estaciones, y con el viento de las consignas comerciales o políticas.

La pintura de Vicente Rojo es rica en contenido emocional, y cuando hablo de riqueza pictórica, no debe entenderse variedad ni aglomeración de elementos disímiles, sino el hallazgo de lo singular, y la voluntad que persigue la armonía interna de las cosas, y que trata de descubrir las leyes que rigen el cosmos, las que se manifiestan con la misma sabiduría en la forma de las moléculas que en la órbita de las estrellas.

Si en alguno de los reinos de la naturaleza debiera clasificarse la pintura de Vicente Rojo (entiéndase una clasificación meramente subjetiva), yo la colocaría en el reino mineral; las obras de Vicente Rojo participan de la solidez de las rocas, de los brillos misteriosos de las vetas minerales, de la severa elocuencia de las montañas, del desaffo al tiempo; pero no se piense que esta pintura, aunque dentro de la corriente irracionalista, tiende al desbordamiento naturalista, a la improvisación, al hallazgo gratuito que lo mismo puede ser que no ser, a la facilidad primitivista de los niños. Al contrario, aquí toda ha sido cuidadosamente pensado y meditado, y nada pertenece al azar. Vicente Rojo es un artista que ha encontrado su camino en la abstracción, y no le importa ni el elogio ni la crítica adversa; él sabe que el arte no es una cuestión de actualidad ni de modas, sino de trabajo y de tiempo.



Vicente Rojo — Pintura 62



Vicente Rojo — Pintura 62

M U S I C A

De la música a vuela pluma

Por Jesús BAL Y GAY

Hay en la gente una curiosa tendencia a reverenciar al autor muy prolífico, por el mero hecho de serlo. La cantidad de obras parece ser más importante que la calidad de ellas. Y aun en el caso de una obra sola, se admira más la larga que la corta, y la que emplea una gran cantidad de ejecutantes que la que se contenta con un grupo reducido de ellos. El gusto por lo *kolossal* no es privativo de los alemanes. Se diría que casi todo el mundo prefiere lo que pueda anonadarlo a lo que sea capaz de estimular su inteligencia y sensibilidad. Entre la caricia y el mazazo, opta masoquistamente por éste.

Cuando el aficionado a la música descubre el catálogo Koechel, su admiración por Mozart sube muchos grados. E igual le sucede al saber el número de obras que salieron de la pluma de Bach o de Vivaldi o de Milhaud o de Villa-Lobos: de ahí en adelante, esos compositores le parecerán grandes, aunque el factor calidad no intervenga para nada en su juicio. Y uno no puede por menos que preguntarse cuál será la base o raíz psicológica de semejante proceder estimativo. ¿La admiración por la laboriosidad, por el esfuerzo? Podríamos admitirlo, si no fuera que el saber, por ejemplo, que una obra sola ha costado a su autor muchos años de trabajo no pesa tanto en la balanza de la estimación. A mi modo de ver, se trata precisamente de todo lo contrario: al compositor sumamente prolífico se le admira por su facilidad, como si ésta fuera un don tautomático. Y esa actitud de la mayoría de la gente se explica por la tendencia general —de estirpe romántica— a idealizar al artista. Piénsese, si no, en el concepto vulgar de la inspiración.

Se está siempre muy dispuesto a considerar al artista —en nuestro caso, al compositor— como ser superior, y superior no tanto por poseer en grado excelente lo que los demás poseemos en grado modesto, como por ser de una naturaleza diferente y más elevada que la nuestra, una naturaleza que, a poco que nos descuidemos, calificaremos de divina. Ante sus poderes preternaturales nos sentimos placenteramente anonadados. No se piensa que el compositor es un hombre como cualquier otro, sólo que dotado de una mentalidad y sensibilidad especialmente aptas para ordenar de modo satisfactorio y bello los sonidos musicales, de modo análogo que el buen aficionado a la música se halla mentalmente organizado para la percepción justa y placentera de este arte. Muchos de esos aficionados, que están dispuestos a postrarse de hinojos ante un gran compositor, no sospechan, probablemente, que quizá hubieran sido tan grandes como él, de haber sido educados para la creación musical. Y si además de eso se les dice que la grandeza de aquel compositor se debe, en considerable proporción, al trabajo, al esfuerzo, pensarán que se blasfema.

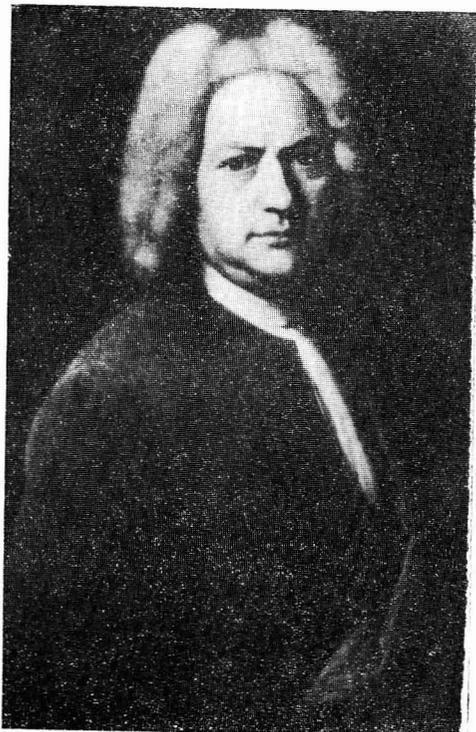
Por eso la imagen de un Mozart niño prodigio suele ser más admirada o reve-

renciada que la del autor de *Don Juan* o de la *Sinfonía en sol menor*. Toda idea de trabajo, de esfuerzo, de sabiduría adquirida parece rebajar el concepto que se tiene de cualquier gran compositor. Por el contrario, la idea de facilidad casi milagrosa hace que ese concepto ascienda muchos codos. En otros planos de la actividad humana, el trabajo es considerado factor de ennoblecimiento; en el artístico, la mayoría de la gente tiene una tendencia instintiva, subconsciente, a verlo como un oprobio.

De otro modo no se explicaría la admiración y reverencia que suscita el au-



Mozart — niño prodigio admirado



Bach — un caso diferente

tor sobremanera prolífico. Quiere ello decir que hay una clara tendencia a glorificar al autor que escribe a vuela pluma, sin que nos paremos a averiguar la legitimidad de tal procedimiento. El compositor que se entrega a él escribe al dictado de su fantasía o de su subconsciente, pero no al de su razón, de su inteligencia, ni aun siquiera de su sensibilidad. Su obra será, quizá, un interesante documento psicológico, pero no una obra de arte, ya que le falta eso, precisamente: el *arte*, es decir, una técnica manejada conscientemente, puesta al servicio de la razón y de la voluntad, instrumento de un propósito bien definido de antemano, no juguete del azar. Escribir a vuela pluma es escribir a lo que salga, improvisar, trazar apuntes, extraer del alma unas ciertas materias primas, pero no componer, no crear una obra musical con categoría de gran arte. Esto último, por el contrario, consiste en someter esas materias primas a una selección, a un pulimiento, a una ordenación que sólo con mucho tiempo y esfuerzo pueden lograrse. Al componer —bello y adecuado término, con perdón de Goethe—, el músico tiene varios objetivos que alcanzar. Uno es el fin propuesto, la idea que se hizo de la obra, la *forma* de ésta, en una palabra. No lo alcanzará, por supuesto, hasta no escribir la última nota del último compás. Los otros se hallan a cada paso a lo largo de la composición y son las diferentes partes de su estructura, que hay que cuidar tanto en su apariencia como en su consistencia y ensamblar con lógica y gracia. Para ello el compositor ha de detenerse a cada momento y quizá volver atrás y desmontar lo ya montado y substituir lo que se creyó definitivo por algún nuevo elemento. Eso, como se comprenderá, significa todo lo contrario de escribir a vuela pluma, significa reflexión y esfuerzo siempre tenso y, a veces, llegar a sentir un desaliento muy amargo.

Ejemplo, en nuestro tiempo, de compositores a vuela pluma es Darius Milhaud, aunque, por desgracia, no es el único, ya que tenemos también a Villa-Lobos, que, en ese aspecto, tampoco era manco. Desde sus primeras obras, Milhaud adoptó una actitud que se diría deportiva, si el deporte fuese sólo diversión desinteresada y no tuviese necesidad de disciplina. Lo numeroso de su producción y la calidad de ésta atestiguan en el compositor un concepto sumamente desenfadado de lo que debe ser la creación musical. Reaccionando, como miembro del grupo de Los Seis, contra los refinamientos y las reservas del impresionismo, se fue al extremo opuesto y se puso a jugar con los sonidos; pero no en el sentido de juego que solemos conferir al arte, sino en el sentido de un auténtico juego de azar. El resultado de eso es una música carente de forma clara, carente de polos, arbitraria e incoherente.

Otro tanto ocurrió con Villa-Lobos. Su propósito al ponerse a componer no fue el de un Milhaud. Quiso crear una música auténticamente brasileña, no jugar con los sonidos. Pero con un concepto sumamente tropical de cómo debe ser la música y deliberadamente opuesto a las tradiciones europeas, abrió las esclusas de su fantasía hasta llenar millares y millares de páginas de papel pautado.

En la música de esos dos contemporáneos nuestros hay ¿quién lo niega? pági-

nas interesantes y bellas. Pero esas páginas zozobran en la producción total y su mérito queda rebajado por representar ellas una mínima parte de las que escribieron esos autores. El que da en el blanco con una flecha o con una pistola tiene infinitamente más mérito que el que emplea una ametralladora. Y Milhaud y Villa-Lobos son, musicalmente, hombres de ametralladora.

Vemos, pues, que la realidad es, precisamente, todo lo contrario de lo que la gente se imagina ante el autor muy prolífico. El exceso de producción, lejos de ser un mérito, es un defecto que daña incluso a los méritos o aciertos esporádicos del autor, pues tiende a que los consideremos como fruto del azar. A fuerza de resoplar en torno a una flauta, el asno del célebre dicho hizo figura de flautista por un instante. Sería el colmo que un compositor que escribe música todos los días del año no acertase a pergeñar alguna página interesante, por poco dotado que esté para la profesión.

El caso de Bach, de Vivaldi o de Mozart es un tanto diferente del de Villa-Lobos y Milhaud, empezando porque ninguno de estos dos se puede comparar en cuanto a genio creador con aquellos

clásicos. Milhaud y Villa-Lobos se lanzan a escribir de espaldas a las disciplinas tradicionales, sin estar en posesión de un estilo determinado, saltándose a la torera las formas preestablecidas. Milagro sería que en esas circunstancias, y sin ser auténticos genios produjesen música de primer orden. Por el contrario, Bach, Vivaldi y Mozart, además de estar dotados de cualidades geniales, respetaron y aprovecharon los principios legados por sus antecesores inmediatos, en vez de darles la espalda y pretender innovar radicalmente la música. Así, cuando escribían a vuela pluma, lo hacían encauzados en aquellos principios, agarrados a las recetas formales bien comprobadas por sus contemporáneos y mayores, sin peligro de caer en el absurdo. El terreno que pisaban era firme, no de arenas movedizas. Por eso muchas de sus obras pueden ser anodinas, imitación unas de otras, pero nunca podremos calificarlas de disparatadas. De modo que si nada añaden a la gloria conquistada por sus autores con otras auténticamente geniales, tampoco la afectan seriamente, al contrario de lo que sucede en la obra de un Milhaud o un Villa-Lobos, con los múltiples desaciertos que empañan el brillo de unas cuantas páginas afortunadas.

ICAIC emprende la realización de cinco films cortos, tres de Gutiérrez Alea y dos de García Ascot, que, unidos, habrán de formar la película *Historias de la Revolución*. A fin de cuentas, los dos films de Ascot quedan excluidos (para ser incorporados después a otra película, como veremos) y así, *Historias de la Revolución* es por entero la obra personal de Gutiérrez Alea. En mi opinión, el film es el más logrado de todos los que hasta hoy se han hecho en Cuba. Los tres episodios que lo componen (*El herido*, *Rebeldes*, y *La batalla de Santa Clara*) tienen en común una virtud fundamental: la audacia. Porque Gutiérrez Alea no se concreta a salir del paso confiando en la nobleza de las historias y en su adecuación a un espíritu revolucionario, sino que se enfrenta a problemas serios de la realización cinematográfica e, incluso, puede decirse que los resuelve gracias a su indudable vocación de cineasta y a la pasión y el interés que en él despiertan sus personajes. Hay en todo el film un aliento de sinceridad, un compromiso efectivo, no sólo con los temas tratados, sino, lo que es estéticamente más importante, con el cine mismo. En resumen, *Historias de la Revolución* es un auténtico buen film épico al margen de la actitud benévola que irremediamente uno suele adoptar ante obras de su naturaleza y condición.

Con *Realengo 18*, la siguiente película que produce el ICAIC y que dirige Óscar Torres, habría que ser muy benévolo para desconocer sus evidentes fallas y, en general, el carácter primitivo de su realización. De nuevo, cabe apreciar la vieja tendencia del cine social —el film relata un episodio de la lucha campesina de los años 30 en Cuba— de protegerse y justificarse en aras de un esquematismo no sólo de contenido sino también formal. Pese a ello, Óscar Torres logra algunos momentos emocionantes, particularmente aquellos en los que una excelente actriz, Teté Vergara, hace gala de su sensibilidad.

El joven rebelde, la segunda película que dirige García Espinosa, resulta en cierta medida sorprendente. El director debe enfrentarse a otro guión de Cesare Zavattini en el que se incurre en todos los lugares comunes previsibles y que está evidentemente marcado por un didactismo elemental. Así, un film que se supone debe ser exaltado y emocionante, se transforma en un frío ejercicio de estilo por el que García Espinosa da cuenta, cuando menos, de sus clarísimos progresos técnicos como cineasta. La sorpresa está precisamente en esto, en un tal prurito por los problemas de forma. Del director habrá que esperar cosas mucho mejores en el futuro, ya sin el *handicap* desfavorable que representa la adopción de la óptica zavattiniana.

Después pude ver otra vez los dos cuentos de García Ascot, *Un día de trabajo* y *Los novios* (de los que ya hablé en un número anterior de *Universidad de México*) incluidos en un nuevo film de largo metraje, *Cuba 58*, junto a una tercera historia, *Año nuevo*, dirigida por el que fuera asistente de Ascot, Jorge Fraga. Este joven realizador, autor de dos excelentes corto-metrajados (*Y me hice maestro* y *La montaña nos une*) tiene en común con Gutiérrez Alea la virtud de no rehuir los problemas más serios de la expresión cinematográfica. Si bien la

EL CINE

Sobre el cine cubano

Por Emilio GARCÍA RIERA

He tenido la oportunidad de pasar unos días en La Habana invitado, junto a otras cuatro personas, por el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas). El objeto fundamental de nuestro viaje era el de ver el cine que se está haciendo hoy en Cuba. Por lo tanto, creo que puedo prescindir de las observaciones turísticas con las que muchos periodistas especializados pretenden "amenizar" sus escritos. Y por otra parte, no creo necesario tampoco extenderme en consideraciones de tipo político y social. Entre otras cosas, por lealtad al ICAIC, que no me invitó sino en calidad de crítico de cine.

El cine que vimos ha surgido prácticamente de la nada. Quiere esto decir que en Cuba no había ni una industria ni una tradición cinematográfica, no sé si por desgracia o por suerte. Los intentos aislados que representan cada una de las películas que se hacían antes en Cuba no alcanzaron nunca ni siquiera el índice técnico necesario para sentar las bases de una industria. Y es muy curioso y, sobre todo, muy sintomático, que una de las primeras decisiones del gobierno revolucionario de Fidel Castro fuera la de crear esa industria. Así nació el ICAIC, que controla casi toda la actividad cinematográfica del país en sus diferentes aspectos: producción, distribución, etcétera.

Creo que no es éste el momento de resucitar viejas polémicas, pero, por mucho que rechacemos la idea de un cine concebido únicamente como medio de agitación y propaganda, entiendo que

estaremos de acuerdo en que, dada la situación revolucionaria, era muy legítimo por parte del ICAIC tener en cuenta la condición propagandística que, quiérase o no, es propia del cine. El problema después sería el de no perder de vista la justa valoración estética de una serie de films cuyo propósito primero (y repetido, muy legítimo) era el de ayudar a la movilización popular en favor de la revolución.

Pero vayamos por partes. Para ello, nada mejor que referirse a los films de largo metraje, que, por representar un esfuerzo financiero mayor, van marcando la tónica del cine cubano.

Así, *Cuba baila*, la primera película larga de argumento que se hace después del derrocamiento de Batista, es el resultado de una etapa todavía un tanto imprecisa. Manuel Barbachano Ponce es coproductor del film y el guión es de Cesare Zavattini. El joven director Julio García Espinosa ha de enfrentarse a una historia que pretende dar cuenta de la pobreza espiritual de la clase media pre-revolucionaria en contraste con la alegría espontánea y bulliciosa del pueblo, de la Cuba que canaliza sus emociones por el baile: como se ve, ello da fe del triste esquematismo, de la irresponsabilidad pequeño-burguesa característica en el papa del neorrealismo. García Espinosa, muy inseguro, quizá cohibido, dirige torpemente un film que quizá no le interesa profundamente, como no puede interesar a nadie.

Pero el cine cubano de largo metraje empieza su verdadera historia cuando el

historia de su film —tres policías de Batista que se quedan encerrados dentro de la misma mazmorra donde han torturado a un joven, cuando Fidel Castro y sus hombres toman La Habana— presenta ciertas facilidades dramáticas inevitables, Fraga trata de lograr una tensión que no deba todo a la situación misma, sino a implicaciones psicológicas menos inmediatas. Es decir: Fraga no descarta un último punto de interrogación por lo que a la naturaleza de sus personajes se refiere y, por ello, da a su film un sustrato dialéctico que puede asegurar su valor trascendente.

Estamos ya en la más reciente etapa del cine cubano. Liberados ya de ciertas exigencias propagandísticas elementales, gracias a la producción sistemática de cortos y noticieros didácticos e informativos, los jóvenes realizadores dan rienda suelta a las inquietudes propias del auténtico cineasta, como lo prueban algunos cortos (*La ciudad desnuda*, de Raúl Molina, *10. de Mayo socialista*, de Roberto Fandiño, *Made in USA*, de Joe Massot, *Colina Lenin*, de Alberto Roldán, *Guacanabayo*, de Octavio Gómez, *Hemingway*, de Fausto Canel, *Carnaval*, también de Roldán) en los que se advierte junto a la usual referencia a problemas políticos y sociales, un espíritu de exploración formal, una búsqueda de nuevas vías de expresión que permiten augurar el surgimiento de una magnífica generación de realizadores. En muchos de ellos es dado notar la clara influencia de Resnais y de Chris Marker, que por cierto ha realizado un film de una hora de duración, *Cuba sí*, que merecería por sí solo un comentario extenso.

En tales condiciones el ICAIC acomete la realización de un film de largo metraje que rebasa por primera vez los límites del cine de crónica objetiva. Se trata de una comedia, *Las doce sillas*, basada en la célebre novela humorística de los autores soviéticos Ilya Ilf y Eugene Petrov. Tomás Gutiérrez Alea, especialista en plantearse problemas difíciles, traslada la acción de la obra literaria a la Cuba de nuestros días y así el film se convierte en una sátira contra los deshechos de la vieja sociedad batistiana. Pero importa decir que, dejando aparte toda solemnidad, sabe imbuir al film de un sano espíritu de ironía por el que incluso se hace una suave burla de algunos aspectos de la Cuba revolucionaria. Ello refleja el claro espíritu antidogmático que se advierte en todos los órdenes de la vida cubana de hoy, como reacción contra los inevitables excesos anteriores del sectarismo. Pero hay que decir que si *Las doce sillas* es un film simpático y honesto, que si hay en él una media docena de *gags* verdaderamente buenos, ello no significa que sea una comedia lograda. Bien es sabido que el género, uno de los más difíciles de abordar, presenta exigencias por lo que se refiere al ritmo, a la espontaneidad rigurosamente concertada que es su mejor virtud. Gutiérrez Alea, por esta vez, quizá no haya sabido dar con el tono necesario. De cualquier manera, *Las doce sillas* representa una experiencia interesante, necesaria y aleccionadora.

Bien. Creo que ha sido muy bueno el poder ver todos estos films en el medio mismo que los ha producido. En definitiva, puede decirse que, al margen in-



La protagonista de El joven rebelde

cluso del nivel de calidad que le concedamos, un cine así, ligado y determinado íntimamente por una situación nueva, representa la experiencia global más interesante y prometedora dentro de la historia de la cinematografía de habla castellana. Yo debo reconocer que si ya *a priori* no podía menos que sen-

tir una gran simpatía por un cine nacido en tales condiciones, me he encontrado con algo que no esperaba fuera tan manifiesto: una amplitud de perspectivas, un ánimo abierto a la experimentación, un amor auténtico al cine que, en última instancia, garantizan el mejor de los futuros.

T E A T R O

Carta de Guanajuato

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

El autovía salió de México completo, con un cargamento de ancianas que iban a estudiar *Arts & Crafts* en San Miguel Allende, tres jovencitas que iban a una boda en Comonfort, un americano barbón y apoplético de alcoholismo, un misterioso personaje con pinta de jesuita que fue leyendo un libro cuyo título no alcancé a distinguir, y varios representantes de un nuevo fenómeno: turistas argentinos. En Querétaro se subió un cojo que no se atrevió a sentarse junto al americano por considerarlo semidiós, y prefirió viajar de pie (en su único pie) hasta Empalme Escobedo. Al llegar a la estación de San Miguel, un enjambre de chiquillos, al grito de "¡Vienen gringos!", se lanzó contra la puerta del vagón y un policía tuvo que retirarlos a bastonazos.

Decidí caminar hasta el pueblo para que no me cobraran las Perlas de la Virgen, y resultaron ser cuatro kilómetros, con cielo estrellado, luciérnagas, luces a lo lejos, ladridos de perros, y de repente, a medio cerro, un niño recitando a voz en cuello unos versos que empezaban:

"En un salón muy elegante..."

y luego, al entrar en la población, los borrachos y los enamorados de costumbre.

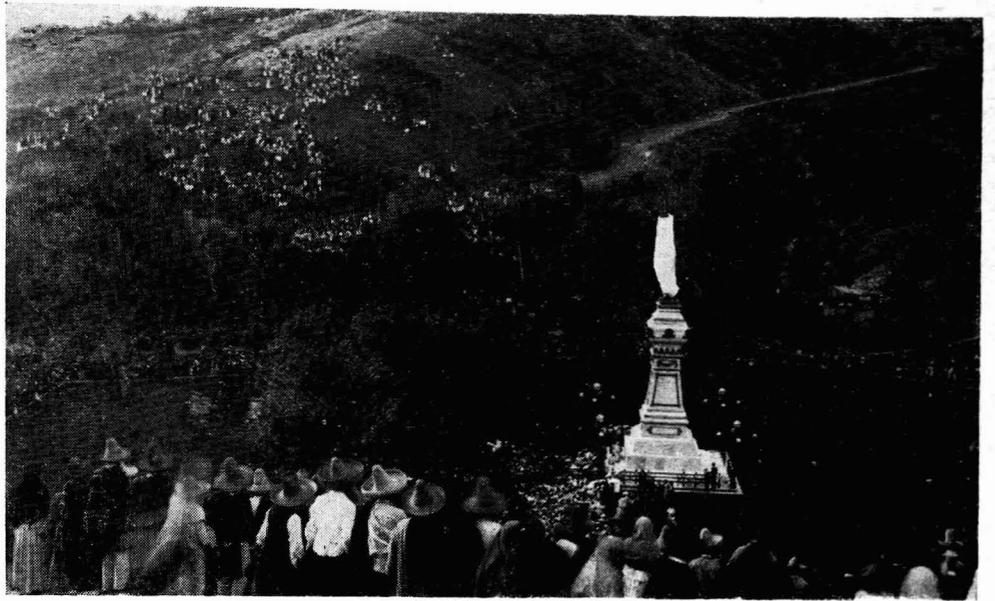
En la plaza estaba la banda sonando muy bonito, y en el comedor del hotel unas americanas vestidas de chinacos. En mi cuarto de baño no había ni jabón, ni toallas, ni foco.

Afuera de la iglesia que está frente al mercado, había unos danzantes cuyo vestuario había sido inspirado en la cerveza xxx. Habían atraído un público compuesto en su mayoría de americanos que contemplaban el espectáculo como si se tratara del *Ballet de L'Opera*.

San Miguel fue fundado por no sé quién ni en qué año; tuvo un florecimiento en el siglo XVIII (época en la que se construyeron las grandes y hermosas casas que actualmente se conservan gracias a que los dueños se quedaron súbitamente en la miseria y no tuvieron dinero para destrozalas y fabricar otras nuevas, más feás, como sucedió en Guanajuato), fue descubierto por José Mojica en los *gay twenties*, y por los veteranos de la guerra en 1946. A fines del siglo pasado, un señor cura local recibió una tarjeta postal de Colonia y construyó una parroquia inspirada en la catedral de la ciudad teutona; esta parroquia es ahora una de las joyas arquitectónicas más apreciadas de San Miguel. La industria local más importante es la enseñanza: en San Miguel se puede aprender cualquier cosa: desde punto de cruz hasta pintar frescos. La mayoría de los habitantes de San Miguel vive de hacer pequeños (o grandes) servicios a los estudiantes. Es evidente que los actuales pobladores de la región son mucho más pobres que sus antepasados. Los estudiantes, por su parte, son todos de origen nórdico, generalmente *retired Hoboken merchants*, y su edad promedio es de 72 años. Se han apoderado de las mejores casas de la población, que arreglaron con bastante discreción y viven en ellas en compañía de una vasta servidumbre aborigen. Sus pasatiempos predilectos, aparte del estudio, claro está, consisten en lo que ellos llaman *to go shopping*, jugar billar, y leer el *Reader's Digest*. A pesar de que en las cantinas las cubas libres cuestan dos pesos, la mayoría de las bebidas se consumen en casas particulares. En 1960 el ayuntamiento local construyó unos jardines babilónicos alrededor del Monumento al Agua, que fue erigido en 1891 en el mismo sitio en donde fue instalada la primera llave de agua.

Varios camiones hacen el viaje directo de San Miguel a Guanajuato, pero por un capricho del destino, todos salen a la misma hora. No me quedó más remedio que tomar uno que venía de Morelia y que iba hasta San Luis Potosí y transbordar en Dolores Hidalgo. A los cinco kilómetros del trayecto el cobrador decidió hacer un chiste guanajuatense que consiste en lo siguiente: preguntarle a una de las mujeres del camión: "¿Era de usted el velís que se cayó?" y cuando ya está histérica y diciendo: "Pare, chofer, pare para buscar mi velís." Decirle: "No es cierto, no se cayó ningún velís." Y luego reírse.

Como todos sabemos, al Cura Hidalgo lo mandaron a Dolores de castigo, con los resultados que son del dominio público. En el mercado no hay ni chiles rellenos y en las calles ni brizna de sombra y para dar con una cantina tuve que caminar cuatro cuadras. Ahora, gracias a los dos monumentos, está más feo que nunca. En Dolores Hidalgo, precisamente, noté por primera vez el Nuevo Fenómeno Guanajuatense:



Fotografía histórica. El principio del fin en 1903

En tiempos pasados, la policía gozó en el Estado de Guanajuato de la benevolencia popular, por varias razones: la primera es que no estaban armados y por consiguiente no podían hacer ningún estropicio; la segunda es que estaban tan mal uniformados que nunca se podía distinguir quién era ratero y quién policía. En Guanajuato había un solo policía secreto al que por mal nombre le decían La Secreta. Los policías servían para recoger borrachos y para indicar a los forasteros el lugar en donde estaban los burdeles. Bueno pues todo eso se acabó. En Dolores vi por primera vez a los nuevos ejemplares, recién bajados de la sierra, con cascos militares, botas fuertes, en parejas, moviéndose entre la gente como si anduvieran buscando a Jack el Destripador. Los hay de dos clases, unos con uniforme azul celeste y otros de caqui, empistolados y con macana, parados en las esquinas, sin tener nada qué hacer, oyendo lo que no les importa, y numerosos como liendres.

Guanajuato (yo nací allí) es la tierra de María Santísima, el lugar en donde Nadie Aprendió a Hacer Nada, o Donde a Todos Se Les Olvidó Lo Que Sabían. Produjeron la mitad de la plata del mundo, y ahora nadie sabe darle un martillazo a un peso; la mejor cerámica del Centro de la República y ahora fabrican unas ollas capaces de desprestigiar a cualquiera; uno de los mejores barrocos del mundo, y cuando quieren imitar algo, imitan colonial californiano. A diferencia de lo ocurrido en San Miguel Allende, en Guanajuato ha habido una serie de bonanzas: primero mineras, después burocráticas, y por fin, turísticas. Esta circunstancia, unida a un rasgo del carácter guanajuatense, que considera que la base de todo desarrollo es la destrucción, ha producido el urbanismo *sui generis* tan apreciado por los visitantes.

Cuenta la leyenda que en una época de neoclasicismo furibundo, quemaron, por considerarlos de mal gusto, los retablos barrocos de la Parroquia en un Miércoles de Ceniza, y se los untaron en la frente a los fieles. A juzgar por los restos, la mayoría de las casas barrocas corrió una suerte semejante. De cualquier manera, supongo que hace cien años, Guanajuato era una ciudad neoclásica. A fin de siglo, vino otra bonanza minera, y con ella, nuevas construccio-

nes: el mercado *art nouveau* y el Teatro Juárez, dórico por fuera y morisco por dentro. En esa época las gentes de recursos construyeron sus casas veraniegas, como las de Trouville o Deuville, dos kilómetros afuera de la ciudad, en el Paseo de la Presa.

Hace veinticinco años, en Guanajuato no había turistas. Había dos hoteles: el Luna y el Palacio, y en cada uno de ellos, una regadera de presión, una tina y dos excusados. El precio, con alimentos, era de seis pesos; nosotros, por ser de buena familia, pagábamos tres. En el desayuno nadie tomaba fruta, sino filete con papas y un café con leche que no he vuelto a probar. Los extranjeros eran en su mayoría ingleses, empleados de las minas o de la Planta. Con cincuenta pesos se podía conseguir un juego de porcelana, un candil de prismas o una mesa francesa con plancha de mármol. Gran parte de la población, me parecía a mí, eran viejitas que se pasaban seis meses del año preparando un Nacimiento que dejaban puesto los otros seis.

Supongo que fue en los treinta cuando Luis Rodríguez dijo aquella famosa frase de: "Todavía quedan muchas alhóndigas por quemar"; y todos se la creyeron y la grabaron en el Monumento al Pípila, que es a Guanajuato, lo que la Torre Eiffel es a París.

La atmósfera, que es purísima, no ha cambiado, ni el clima, que es excelente, y sin embargo, la gente se pasa la vida diciendo que cada día hace más calor, y que las lluvias son más escasas; todo lo cual es mentira.

Después de la guerra se descubrió el valor turístico de las momias, del agua caliente y de los baños individuales; se abrió la carretera, y se inventaron las charamuscas y la genial frase de "deme un quinto para un pan"; se construyeron varios hoteles y se adaptaron otros, y hubo incluso quien aprendiera inglés. El lugar se llenó de americanos que pasean sin rumbo fijo; tomando fotografías han descubierto Guanajuato. A este fenómeno corresponde otro más importante, quizá, que es el descubrimiento de los Estados Unidos por los guanajuatenses. Todos los días llegan de las rancherías camiones cargados de aspirantes a braceros, quienes pasan el tiempo sentados en la banquetta, afuera de la Casa de Gobierno. No les falta nada, ni carinitas, ni tacos, ni aguas frescas; sólo trabajo.

LOS LIBROS ABIERTOS

El universo de Quetzalcóatl

Por Julieta CAMPOS

La arqueología no es, para Laurette Séjourné, la reconstrucción minuciosa de los cadáveres más o menos bien conservados de culturas pretéritas. Su amor por el pasado se alimenta, antes que nada, de una inquietud alerta por el presente y el futuro del hombre y de un deseo lúcido y profundo por integrar a la conciencia viva de nuestro tiempo aquellas visiones del hombre antiguo capaces de aportar un sentido válido del mundo al hombre de hoy. *El universo de Quetzalcóatl* es la culminación de una larga labor de exploración e investigación en Teotihuacán, iniciada hace siete años, y el aporte a la historia de la cultura mexicana de una interpretación singularmente penetrante del mundo prehispánico en el primer milenio de nuestra era.

Teotihuacán, ciudad "donde se hacen dioses", se nos revela como ámbito por excelencia del quehacer humano, sede de una colectividad forjada en el perfeccionamiento interior de sus miembros y en la entrega común a una actividad creadora de belleza y libertad espiritual. Una superficie tan enorme como la de Mesoamérica, repleta de obras de arte, es la prueba de una civilización donde la colaboración era impulso espontáneo y no deber impuesto y de un imperio creado, no por la fuerza de las armas, sino por la del espíritu. La aventura de Quetzalcóatl es la del hombre que se convierte en dios liberando el principio dinámico inmerso en la materia, transformando constantemente la realidad para imponer la razón sobre el caos, actuando sobre el mundo para salvarlo de la muerte. La infinita reproducción del rostro humano en Teotihuacán, la serenidad exquisita de las máscaras funerarias manifiestan no un culto a los dioses sino un culto a los hombres, a su voluntad de transfigurar la materia mediante el pensamiento y la acción.

Serpiente emplumada, la representación de Quetzalcóatl simboliza la aspiración de vencer la inercia de la materia, la unión de la materia y el espíritu —reptil que aspira al cielo y pájaro que aspira a la tierra. El simbolismo de Quetzalcóatl se desenvuelve en sus variantes: el planeta Venus y su doble, Xólotl portador del fuego y el tigre, rayo encarnado, combatientes en los infiernos contra las fuerzas enemigas de la luz; Tezcatlipoca, señor del espejo humeante, reflejo de la ambigüedad original de la condición humana e Iztlacolihqui, estrella matutina prisionera de las tinieblas; señor de la aurora, vencedor de la muerte, del aniquilamiento de la existencia humana: hombre tigre-pájaro-serpiente trasmutado en sol. Pero la esencia de esta visión del mundo náhuatl está, precisamente, en que no se trata de una cosmogonía en la que los dioses se vuelvan hombres sino de la transfiguración de los mortales en energía luminosa y divina. ¿Qué significa esto? La fe en la capacidad del ser humano para saltar sobre la transitoriedad y la finitud y, mediante la creación activa, realizar su

aspiración de permanencia sobre la tierra, de eternidad. La vida se confunde, en la ética náhuatl, con la obra, con la acción sobre el mundo. El espíritu sólo se realiza en contacto con la materia, transformándola. En el mito de Quetzalcóatl un pueblo excepcional perpetuó algo que era la sustancia misma de su existencia colectiva: la admiración por el dinamismo inherente a la condición humana, por la facultad del hombre de prevalecer y derrotar a la inercia inmovilizadora.

Semejante humanismo no podía ser una simple abstracción. Cada individuo, en el lapso limitado de su vida terrenal, debía tender a realizar esa mediación entre la materia y el espíritu. Todo hombre, si quería repetir la hazaña de Quetzalcóatl, debía construirse interiormente mediante la renuncia y la soledad, para después participar eficazmente en la vida social. La comunidad, la ciudad, es obra de todos y creación suprema. Así se resume el mensaje de Quetzalcóatl: la esencia de la condición humana es su potencialidad de integración de la materia, el pensamiento, la razón y el espíritu mediante la acción del hombre sobre el mundo objetivo. Alcanzar la luz, la iluminación, pero sin descuidar la transformación del mundo concreto, donde habitan los hombres reales. Hombres que son símbolos de la unificación del universo en todos sus niveles, entregados no tanto a determinar teóricamente la esencia de ese universo como a ratificar continuamente la existencia misma a través de la acción. El mundo teotihuacano, tal como nos lo descubre Laurette Séjourné, es una afirmación incansable de la creación y la vida sobre la destrucción y la muerte. Más tarde, cuando la violencia se entronizó en la meseta mexicana, la plástica introdujo elementos antes desconocidos: esqueletos y atributos bélicos proliferaron dramáticamente donde antes reinaran los signos de una manera de vivir jubilosa y libre. Después del siglo x se desintegró el humanismo quetzalcoatlano. Como advierte L. Séjourné, es imposible saber si esa decadencia fue un proceso provocado por causas internas dentro de las mismas urbes del gran periodo creador o si, por el contrario, se debió a la llegada de las primeras oleadas de invasores. De cualquier manera, el hecho fundamental es que, en el mundo azteca del siglo xv, era ya otra muy distinta la concepción del papel del individuo en la sociedad y en el cosmos. "... el sujeto soberano de antaño —esa límpida fuente de iniciativa y de responsabilidad— es transformado en cosa, en ser sometido a la voluntad ajena". El imperio inhumano de la fuerza, las matanzas organizadas, la esclavitud, los sacrificios de seres humanos, todo eso fue la caricatura trágica del ideal quetzalcoatlano convertido en simple afán de dominio material. Pero aunque el gran mito pareciera abatido por las mismas fuerzas negativas que había condenado, hay un mensaje que permanece. Y ese mensaje

le merece a Quetzalcóatl ese título de "profeta americano" que le atribuye Laurette Séjourné. Porque "si su destino final fue el mismo que el de todos los otros mensajes espirituales de la humanidad, el impulso que determinó su singularmente larga y gloriosa trayectoria implica, sin embargo, un conocimiento de la naturaleza humana, una lucidez hacia el mundo de los objetos, raras veces alcanzados y de los que el hombre moderno tiene, quizás, aún algo que aprender".

El universo de Quetzalcóatl no es un estudio más de tantos que reconstruyen a pedazos la vida del México antiguo. Es el testimonio apasionado de una esperanza. La de que algún día la humanidad recupere aquel don de armonía y de gracia y desaparezcan de la historia todas las manifestaciones del dominio, la opresión y la violencia.

EXPLICIT: Carlos Barral, *19 figuras de mi historia civil* (poesía). Colección Colliure (dirigida por José María Castellet). Ed. Literaturas, Barcelona, 1961. 85 pp.

NOTICIA: Carlos Barral, del grupo catalán de la más reciente poesía española, nació en 1928, estudió derecho y es director de la Editorial Seix-Barral, de Barcelona. Empezó escribiendo un libro de versos, *Las aguas reiteradas* (1952), y unas traducciones de Rilke, *Sonetos a Orfeo* (1945), que, por desgracia, no conozco. Y digo por desgracia porque su siguiente libro, *Metropolitano* (1957), me dejó gratísimamente sorprendido: era una magnífica colección de poemas "de tradición simbolista" que tendía un puente extraño —extraño en la literatura de España de estos últimos tiempos— con la mejor y más joven poesía mexicana. Siempre había tenido la idea de que la mejor poesía española contemporánea, después de Blas de Otero, Celaya, de Luis Garciasol, etcétera, se encaminaba definitiva y unívocamente por el tono civil, testimonial, coloquial, narrativo, casi épico. Carlos Barral, en *Metropolitano*, era una excepción de calidad casi solitaria: poesía de imágenes, con un subjetivismo de cara a la realidad y nacido de ella, heredera de la del '27. Nos parece ahora que *Metropolitano* era, precisamente, la toma en herencia de una riqueza no disputada e injustamente preterida. Este nuevo libro de Carlos Barral, de título transparente, demuestra que el poeta no se quedó en aquel terreno —legado que había que poseer para seguir adelante— y pasó límpidamente, naturalmente, a una comunicación más directa, más generalmente compartible, como correspondía a la nueva realidad y al nuevo público.

EXAMEN: *19 figuras de mi historia civil* es una admirable autobiografía poética —infancia y juventud— que entronca en la actual poesía española añadiéndole una nueva calidad: es ya una *historia civil* pero no es todavía la narración objetiva de lo que todos vemos: es la objetivación del proceso de su conciencia hacia la claridad. Sin embargo, no es ya excepción: son varios los jóvenes poetas españoles que han vuelto los ojos a una infancia y una adolescencia un poco perdidas en la bruma de una guerra civil anonadante. Es como un autoanálisis que nos recuerda el verso profundo de Wordsworth: *El niño es el padre del*

hombre —traducía Unamuno—, y deseaba que mis días estuviesen ligados unos con otros por natural piedad. Sí, el niño es el padre del hombre; más de un joven poeta ha ido, como Barral, a buscar ese origen dilucidador. Y con lenguaje coloquial, pero no prosaico (considerada la poesía como instrumento, pero instrumento amado), el poeta-hombre se va haciendo en la recreación consciente de un pasado inconcebido. Y lo maravilloso es que acompañamos al poeta, paso a paso, consintiéndolo todo: ese enfrentamiento con la fotografía del niño desconocido que fuimos, esa sublimación de pasados valores cotidianos, esos recuerdos enigmáticos del color borrado de una bandera o de un cartel mutilado, ese descubrimiento sobrecogedor de la sangre, y la fugaz visión inexplicable de la muerte violenta en el centro de un coro de curiosos. Y el surgimiento del amor. Todo se valora más, al cabo. Esa mar, esos nombres de los peces, esa colina y ese amor que ayer eran evasión y gratuidad, son hoy cosa sentida y apropiable de modo diferente; quehacer del hombre, de los hombres.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—F. A.

REFERENCIA: FRANCISCO AYALA, *El fondo del vaso*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1962. 235 pp. *Una boda sonada*. Papeles de Son Armadans. Madrid-Palma de Mallorca. MCMLXII. 16 pp.

NOTICIA: FRANCISCO AYALA es conocido por sus ensayos sociológicos, particularmente los que examinan la conciencia intelectual (*Razón del mundo*, 1944) o la situación de *El escritor en la sociedad de masas* (1956). Al mismo tiempo, sus novelas (*Muertes de perro*) y sus colecciones de relatos (*Historia de macacos*) han ganado para Ayala un primer sitio entre los narradores españoles de América. Ayala, traductor también de Mann y Rilke, publica dos nuevos títulos: la novela *El fondo del vaso* y el relato *Una boda sonada*.

EXAMEN: EN *Muertes de perro* Ayala dio su visión, su versión novelística de un país y de una dictadura hispanoamericana. Hoy, en *El fondo del vaso* regresa a ese país imaginado para acrecer su panorama crítico mediante la historia de José Lino Ruiz, protagonista secundario de la anterior. El tirano Bocanegra ha desaparecido, pero la sociedad que dominó sigue inmersa en la maraña de hipocresía y falta de escrúpulos, supersticiones y ambiciones. Por medio de la narración de José Lino Ruiz llega hasta nosotros un corte vertical de esos ambientes, develados por un incidente que, al estallar, nos permite conocer de cerca las injusticias sociales, la delincuencia juvenil, la inmoralidad de la clase dominante, la corrupción y la confusión de la gran prensa. Muchos temas, en fin, se mezclan en la novela de Ayala — que para contarla ha elegido un idioma peculiar con vetas de todos los dialectos nacionales del castellano que se hablan en Hispanoamérica. Eficaz en todo momento, el lenguaje caracteriza a los personajes y hace avanzar la acción. La ironía, la mirada implacable con que Ayala recrea a sus personajes ceden, finalmente,

ante la compasión. Si Ayala conoce el ámbito de nuestras tierras, sus cualidades de narrador no disminuyen al evocar un tema de la nostalgia española (*Una boda sonada*). Novelista, sabe cumplir con las reglas de concentración y exactitud que pide la brevedad de ese relato. La tradición de Goya y de Quevedo, lo esperpéntico de Valle Inclán, encuentran original continuador en Francisco Ayala. Por éstas y otras razones, no es injustificado dar a los dos textos la

CALIFICACIÓN: Excelentes.

—J. E. P.

EXPLICIT: Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*. Universidad Veracruzana (Colección Ficción), México 1962. 153 pp.

NOTICIA: Primer libro de cuentos del joven —34 años— periodista y novelista colombiano. Publicó en 1955 una novela, *La hojarasca*, que, después del unánime aplauso de la crítica, fue editada por la Organización Internacional de los Festivales del Libro vendiéndose 30 mil ejemplares a precio popular. Uno de los cuentos publicados en este volumen —*Un día después del sábado*— mereció hace varios años el primer premio en un concurso convocado por la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia.

EXAMEN: Los ocho cuentos de esta colección no son de la misma factura. Hay tres cuentos de extensión y estructura habituales, y los demás son composiciones breves, concebidas de un modo similar a las que, en Europa, la crítica se resiste a llamar cuentos y prefiere llamar narraciones o relatos. Estos últimos son, a mi juicio, los mejores. De los tres cuentos que, para entendernos, llamaremos "largos", habría que destacar *Un día después del sábado* por su rara poesía, su indiscutible originalidad y su sorprendente desenlace anticlimático. En

Los funerales de la Mamá Grande, cuento que da nombre al libro y lo cierra, hay una excelente sátira, a modo de fantástica crónica periodística, del peculiar feudalismo colombiano. Pero en el titulado *En este pueblo no hay ladrones* —el más extenso de todos— la feliz idea central del cuento está un poco embarazada —tal vez por querer hacer de él una novelita corta— por incidentes desarrollados en exceso e insuficientemente entramados. Todo lo contrario sucede en las narraciones breves; sus asuntos son muy elementales: trazos de vida cotidiana escogidos por su expresividad, agudeza, tensión dramática, patetismo. Anécdotas apenas, narradas sobriamente con un lenguaje impecable saturado de intención y de poesía. El autor ha confesado influencias de Joyce, Faulkner y Virginia Woolf. De Faulkner, tal vez, sí. De su capacidad, precisamente, para grabar, en la acción misma, personajes y situaciones típicos y, al mismo tiempo, perfectamente individualizados y singulares. Pero no hay servilismo hacia la "manera" de las grandes figuras señaladas. Bastaría ello para probar —si hiciera falta— que los más caracterizados representantes del vanguardismo irracionalista de la narración contemporánea pueden trascenderse en el campo del realismo aunando necesidad histórica y libertad personal. Los ocho cuentos son un retrato de Colombia, de una Colombia que muere con la Mamá Grande. Pero no hay colombianismo, ni sabanismo, ni andinismo... Lenguaje castizo y limpio y rico, tan al día como el que más, pero sin rastro de "folklore". Lo colombiano se trasluce. Es como poner música a los Salmos sin cítaras ni salterios: dignidad de la literatura, respeto a la lengua común y necesidad de comunicación personal. Los dos relatos que abren el libro y los dos que lo cierran son sencillamente excelentes. *La siesta del martes*, en especial, es una pequeña obra maestra.

CALIFICACIÓN: Muy bueno.

—F. A.

Correspondencia

Otra vez Borges

Señor director

Unas líneas sobre la carta que firma Miguel Enguñados... En cuanto a que Borges no es macartista, sería cuestión de conversarlo largo. Cuando se presentó como candidato a la Sociedad Argentina de Escritores, su slogan publicitario era: "Una SADE sin comunistas"; entendiéndolo esta última palabra de acuerdo con lo que Arévalo ha llamado "Komunismo", es decir, permitiendo que designe todo aquello que representare un pensamiento progresista y no socialista, disconforme o rebelde con causa; un pensamiento auténticamente popular, americano... ¿No es ser macartista ver

komunistas por todos lados, acechando sigilosamente?

Aun así, sigo creyendo que la obra de Borges es una de las más importantes que se han hecho en este país. Muchos de nosotros lo consideramos un insuplantable poeta y un genial cuentista. Lo hemos defendido con frecuencia en este aspecto. Lástima de su odiosa posición civil. Lástima, porque uno, allá en lo más recóndito de los propios laberintos, lo quiere y lo admira.

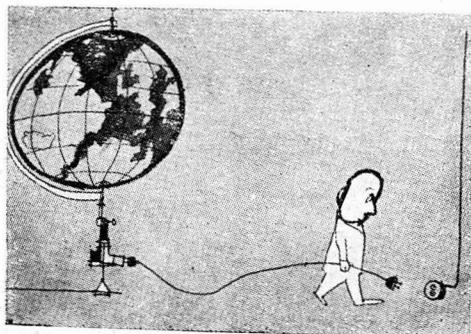
ARNOLDO LIBERMAN
Buenos Aires, Argentina

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

II El centenario de un clásico suele ser momento propicio para celebrar el mito antes que la obra; para ejercer la pereza y repetir los dogmas críticos ineficaces a fuerza de redichos. Ayer Góngora, hoy Lope de Vega. Y entre los que se acuerden de que nació el 25 de noviembre de 1562, qué pocos van a decir algo distinto, a escribir algo que no sea "Monstruo de la naturaleza", "Fénix de los ingenios", autor de miles de comedias y millones de versos. En Lope, además, el mito de la vida ha devorado casi el mito literario, y hoy su verdadero sitio de creador del teatro español nos interesa menos que la leyenda de su vitalidad y de sus amores. Elena Osorio, Micaela Luján, Marta de Nevares, serán junto a tantos otros, los nombres evocados al festejar los cuatro siglos del poeta, merced a esa pasión que busca la anécdota, la intimidad de un escritor, pero rehúsa el simple encuentro con una de sus páginas. Paradójicamente, Lope es otro de los grandes desconocidos en las letras españolas. La vastedad de su obra (que palidece ante la vastedad de los comentarios escritos en torno de esta obra), los vicios irremediables de la enseñanza literaria en las escuelas son abismos que se han ahondado entre él y nosotros — y que tal vez el conocimiento nunca podrá salvar. Es cierto: no ignoramos a Lope; pero lo que sabemos lo aprendimos de segunda o tercera mano, y si lo hemos leído no leímos siquiera una vigésima parte de lo que ha de leerse de su obra. (La existencia entera apenas bastaría — se dice — para conocer más o menos completa la producción de Lope.)

Como ningún otro de nuestros clásicos, Lope se presta para combatir el fetichismo cultural, para desterrar esa idea de que hay una serie de libros y de nombres que *debemos* leer, y sustituirla por la noción del acercamiento a los clásicos como una disyuntiva nada obligatoria que nos permite elegir y, en caso dado, conocer unas páginas capaces de enriquecernos en el mejor sentido, de ampliar nuestro concepto del mundo y de la realidad. Y no se vea aquí negada la validez de las biografías, de los estudios críticos (los textos de Menéndez y Pelayo, Vossler, Rennert y Castro, Alfonso Reyes y tantos ensayistas y conocedores eminentes de Lope, en el pasado — o en el presente, como Montesinos o Sergio Fernández); sólo se trata de dejar que cada quien acepte o rechace por sí mismo, que cada uno se forme su propia tradición.

Acaso sea lo único que pueda añadirse al centenario de un hombre que transformó su vida en el caudal de su poesía



y que, para los siglos, cambió la letra impresa en calor y en color, en vida perdurable.

II El fin de una leyenda literaria: una carta de André Coyné —*Excelsior*, 14 de octubre— que (a propósito de un artículo de Luis Guillermo Piazza sobre la traducción que hizo Antonio Castro Leal de las *Cartas de una monja portuguesa*) divulga entre nosotros un tema en que ha insistido recientemente la prensa literaria de Francia: tal vez existió Mariana Alcoforado, tal vez amó en un convento de Portugal al capitán Chamilly, tal vez éste la abandonó y de regreso a Francia recibió algunas cartas de la monja; pero las *Cartas portuguesas* que conocemos no son el testimonio desgarrado de una pasión sino una novela epistolar (en cinco cartas, como tenían cinco actos las tragedias de Racine) escrita por el Conde Guilleragues, quien, en el siglo XVII, sólo quizo aparecer como traductor a fin de consumir la invención de un personaje real. (Ejemplos de esta clase de diversiones literarias son también la Georgina Hübner que originó un hermoso poema del engañado Juan Ramón Jiménez, y aun cierto poeta que el mismo Castro Leal inventó, confabulado a otros amigos.) Deloffre y Rougeot —concluye Coyné— acaban de publicar en Clásicos Garnier una edición de "Valentina y otras obras de Guilleragues", entre ellas las *Cartas de una monja portuguesa*.



II Herman Hesse, Ramón Pérez de Ayala, Isak Dinensen, e. e. cummings (como él quería que se escribiese su nombre) han muerto en las semanas últimas. Murieron cuando habían dicho lo que tenían que decir, cuando los años, de seguir adelante, traerían consigo el silencio.

II En julio de 1960 y en esta misma página, se habló de un grupo de escritores franceses que, apenas cumplidos los veinte años, se lanzaban a editar la revista *Tel-Quel* sin aceptar más compromiso que el de su arte literario. De ellos no tardó en destacar Jean René Huguenin: su novela *La cote sauvage* (elogiada por Mauriac y Aragón que vieron en Huguenin "un nuevo Proust") estuvo cerca de ganar el Premio Goncourt y logró vender treinta mil ejemplares — cifra astronómica si se piensa que era un primer libro y además un libro de alta categoría estilística. *La cote sauvage* es la novela de una relación fraternal en la costa de Bretaña, la tierra penetrada por la supervivencia del misterio celta.

II En Inglaterra, en Estados Unidos, en Francia se lee y se comenta una nueva colección de escritos de Malcolm Lowry, póstumamente aparecida: *Hear us o Lord from heaven thy dwelling place* (que más o menos puede traducirse *Escúchanos, Señor, desde el cielo donde moras*). En la edición inglesa (Jonathan Cape, Londres, 1962, 283 pp.) se habla de la fama literaria que Lowry, muerto en 1957, adquirió por su novela sobre México, *Under the volcano*. En esta serie de tres novelas cortas y cuatro cuentos, Lowry se revela como uno de los mejores escritores de nuestro tiempo. Entre las más bellas páginas del libro, hay que señalar *Through the Panama*, intenso relato sobre una travesía marítima, supuestos fragmentos del Diario de Sigbjorn Wilderness.

II Claude Bonnefoy escribe en *Arts* acerca del primer centenario de Maurice Barrés. "Barrés se aleja" —dijo Montherland en 1925, a los dos años de la muerte (4 de diciembre de 1923). Y parece que después —dice C. B.— a pesar del fervor de algunos discípulos, Barrés no ha dejado de alejarse. Paradójicamente, la posteridad literaria de Barrés es una de las más ricas que existen: los "hijos" de Barrés están entre nosotros y ocupan el sitio que fue suyo. Barrés, según dijo Cocteau, nos enseñó el homenaje irrespetuoso, nos hizo ver que la indiferencia es peor que la irreverencia. A los veinticinco años atacó a Renan, que entonces era el más célebre pensador, y a los sesenta fue públicamente vejado por los dadaístas, entre ellos Tristan Tzará, quien declaró: "Barrés es el más grande canalla producido en Europa después de Napoleón." En 1922, continúa Bonnefoy, se le atacaba y Barrés existía. Su presencia era indiscutible. En 1962, según parece, Barrés está ausente. Con todo, después de cuarenta años puede hablarse del barresismo casi como de una sociedad secreta, su posteridad es numerosa y rica. "La mitad de nuestra literatura contemporánea —y de la grande— procede más o menos directamente de él: Montherland, Malraux, Drieu, La Rochelle, Mauriac, Camus, Cocteau, Aragón."

Según los críticos franceses, estos herederos *ont volé l'instrument*. Y la influencia y el paralelismo no se limitan al estilo: Barrés tuvo el sentido del absurdo muchas décadas antes que Camus empezara a escribir. Entre Malraux y Barrés podría extenderse la semejanza, si se comparan *Un homme libre* y *Les conquérants*, el estudio sobre el Greco y las páginas sobre Goya. Además, la similitud de los itinerarios políticos: de la revuelta de la juventud a los honores y los cargos burocráticos en la ancianidad. Así, Maurice Barrés en 1962 sigue en la literatura francesa: presente e invisible, oculto y evidente.

—J. E. P.

